L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 8 F
JANVIER 1977
N° 234

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Etranger	Outre-mer
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	**F. 60,—**	**F. 75,—**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	**F. 79,—**	**F. 95,—**
Abonnement de soutien		**F. 120,—**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

34e Année — N° 234 JANVIER 1977

Sommaire

Les Professeurs Agrégés d'Education Nationale aux Professeurs Certifiés ou Agrégés d'Education Musicale.

Nous avons lu dans le J.O. du 20 octobre 1976 la parution d'un décret ministériel fixant à 17 heures les maxima hebdomadaires de service des professeurs agrégés d'Education Musicale et de Dessin, et reconduisant le maximum de 20 heures pour les certifiés de ces disciplines.

D'autre part, ce décret ne fait pas état des deux heures de chorale, ces deux heures pouvant nous être refusées par conséquent « dans l'intérêt » du service.

Ce décret rétroactif paraissant plus d'un an après la première session de l'Agrégation, fait apparaître que toutes les démarches entreprises par les agrégés de la première promotion sont restées vaines :

1) Demande d'entrevue au ministre (refusée).

2) Entrevue avec nos inspecteurs généraux.

3) Nombreuses questions écrites posées au Ministre par l'intermédiaire des députés, ayant entraînées une réponse négative.

4) Requête auprès du Ministre signée des vingt premiers agrégés.

5) Protestation circonstanciées des syndicats.

Il va de soi que nous refusons un tel état de choses discriminatoire à l'égard des disciplines artistiques. Nous reconduisons notre action ; dans le but d'être plus efficaces nous avons décidé de créer une association des professeurs agrégés, sans autre but que de lutter sur le plan administratif et juridique.

Toute correspondance doit être adressée à :
Georges Guillard,
5, rue Fournier, 92110 Clichy.

L'Education Musicale et son Directeur

vous présentent leurs meilleurs vœux, et vous souhaitent la réussite de vos entreprises.

Que cette année apporte à l'enseignement de la musique, pour lequel vous vous dévouez, la place qu'il mérite.

" Le Mandarin Merveilleux ", de Bela Bartok [1]

par J. CHAILLEY

IV. TROISIEME VICTIME : LE MANDARIN
Premier épisode : LA FILLE ALLUME LE MANDARIN

a) Troisième jeu de séduction (30/7).

Scéniquement identique aux deux autres (faiblesse du livret). Il devait donc être musicalement semblable, mais en même temps renouvelé. Ce renouvellement est ici considérable, beaucoup plus qu'entre les jeux 1 et 2.

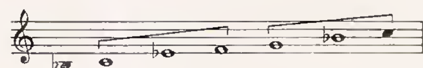
Départ sur le même accord, à nouveau une tierce au-dessus du second, mais encore plus resserré : la quinte d'élan mène tout de suite à la première volute, de même échelle transposée, mais immédiatement amplifiée de retombées au grave, d'où :



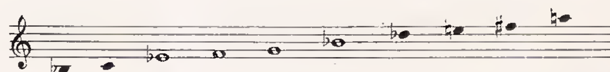
Une seconde échelle incompatible s'y juxtapose dès la mesure suivante (30/9) avec fa dièse-do dièse, entraînant un déplacement de basse; retour à la basse (31) que souligne une ingénieuse disposition d'harmoniques de violon, et seconde volute où la difficulté du trait est très adroitement aplanie par un mélange des deux clarinettes et du piano, amplifiant encore l'échelle de degrés chromatiques; les mesures 31/1—4 sont l'exacte amplification de 30/7—9. Troisième volute 30/5, puis 30/6, avec à la fois amplification et déplacement chromatique de l'échelle, la basse se déplaçant elle aussi — toujours par blocs de quinte diminuée. A partir du **vivo** (31/7) on ne peut plus parler d'échelle : le « total chromatique », pour reprendre le jargon de Schönberg, est utilisé, en une improvisation délirante d'**hora lunga,** où se détache l'appel de tierce mineure des jeux précédents, cette fois sur **fa-ré** trillé au piano (32/6), que suit une longue descente appuyée sur les quartes (32/7 : la réduction du piano est ici très approximative). Nouveau départ (33), en 3 paliers par tierces (mi-sol-si b) d'abord diatonique avec mutation (33/1) puis d'un chromatisme plus resserré (33/2) enfin à base de quartes montantes et quintes descendantes (33/3—5). La fusée finale, amplifiée des flûtes : annonce que la fille a amorcé une troisième victime et que celle-ci va bientôt monter l'escalier.

b) Attente du Mandarin. Les vauriens se cachent (34).

Il ne s'agit plus ici d'une simple description matérielle de pas. Celui qui va venir n'est plus un homme ordinaire, et la fille manifeste déjà son effroi. Celui-ci se traduit, aux bois, par des trilles, des **flatterzunge,** des simili-glissades aller et retour qui évoquent d'assez près celles de Katchéi l'enchanteur dans l'**Oiseau de feu** de Strawinsky. Pendant ce temps, les trombones, **tranquillo,** mais avec une lourdeur puissante, effectuent la présentation musicale du Mandarin. Comme il se doit, mélodie pentatonique de style chinois conventionnel (Bartók n'a jamais étudié cette musique de première main) sur échelle.



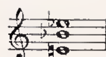
suivie par quintes diminuées parallèles et accompagnée, au grave, d'autres blocs de quintes diminuées à distance de 7e majeure ou de 9e mineure, soit dissonance maximum. Très souvent du reste, et dans ce morceau particulièrement, Bartók emploiera un procédé harmonique consistant à diviser 4 voix marchant simultanément en deux blocs de deux voies parallèles et de même intervalle, chaque bloc évoluant individuellement : ce sont ici des quintes diminuées, ce seront des quintes justes à 45/3, des tierces à 45/7. Développement rythmique (une noire 34/3, deux 34/5, trois 35/1 ; d'abord noires seules, puis groupes de 2 croches, puis de 4, puis de 12, enfin croches continues). Montée de la tessiture, qui à partir de 35/5, en même temps qu'on abandonne la carrure « chinoise » en oublie le pentatonisme et le prolonge plus « bartókement » en



c) Entrée du Mandarin. Frayeur de la fille (36).

Terrifiantes glissades de trombone sur une tierce mineure, qui apparaît ici comme l'intervalle de l'effroi. Tout le reste de l'orchestre tremble en trilles inférieurs. Le mandarin avance à pas lents et lourds, ponctués d'accords dissonants des cuivres (comme précédemment 7e majeurs, 2 des mineures ; l'accord

(1) Voir nos numéros 231 et 233, octobre et décembre 1976.



à base de quinte diminnuée, n'est que l'un d'entre eux et nous semble, contrairement à ce que dit Lendvai, n'avoir aucun rapport avec l'accord de quarte



de l'introduction, à l'orthographe et au contexte différents, dont Lendvai voudrait faire le thème de la fille. Tout ce passage (cet accord compris) sera du reste repris au moment de la mort du mandarin (110) ce qui exclut cette signification.

La tierce à vide (sans quinte) des cuivres a ici, par contre, un sens évident et un dramatisme puissant, dont Messiaen se souviendra dans la **Turangalila-Symphonie.** Strawinsky l'avait pressenti à plusieurs reprises, et peut-être aussi Berlioz (voir dans le **Requiem** la disposition orchestrale de l'accord qui précède **Hostias et preces),** mais Bartók en tire ici un effet extraordinaire. Plusieurs tierces se répondent ainsi l'une d'entre elles, **si-ré,** restant à découvert un temps interminable qui accroît la tension à l'extrême. Le mandarin reste toujours immobile, la fille ne sait ce qu'elle doit faire.

d) Sur l'injonction des vauriens cachés, la fille surmonte sa répulsion, attire le Mandarin et le fait asseoir (37).

Cette séquence est coupée dans la suite d'orchestre. Les tierces immobiles disent l'impassibilité et la frigidité du redoutable personnage, dont chaque pas compté correspond à un changement de tierce. Pizzicati vibrés traduisant la mise en marche de l'action. Invite de la fille (39) reprenant, aux bois, le thème initial des vauriens. Après divers épisodes de pantomine, la fille surmonte sa répugnance et commence sa danse.

e) Danse de la fille devant le Mandarin (43).
Long morceau, qui pourrait s'intituler « introduction et valse ».

Introduction (43 à 44/7).

Sur une harmonie de fond de la dominante de fa dièse, successivement



le thème des vauriens se met peu à peu en branle, sur un dessin rythmique (43) qui rappelle, dans **le Festin de l'Araignée** d'Albert Roussel (1912), les efforts des fourmis soulevant un pétale de rose. Au passage (43/5—7) est accroché un rythme noire pointée-croche qui prépare la valse prochaine. A 44 s'établit une tierce **si sol** dièse, partie intégrante de l'harmonie sous-jacente, qui se fortifie peu à peu et finit (44/4) par prendre la forme de l'appel de la fille, tel que nous l'avions entendu à la fin de chacun des jeux de séduction. C'est à partir de cette tierce que va commencer la première valse, dont le mouvement se forme peu à peu de 44/4 à 44/6 et qui commence vraiment à 44/7.

Valse.

C'est un morceau solidement construit en forme de rondeau à 2 couplets et 3 refrains. Le refrain, thème de valse caractérisée, se présente dans le même ton (**fa** dièse) aux deux extrémités (mes. 44/7 et 55/6), à la sixte mineure supérieure au centre (47/1). Les deux couplets, plus tendus, s'éloignent parfois du rythme et surtout du caractère de la valse, rappelant que le drame se cache sous la danse.

Refrain I (préparation 44/5, départ 44/7) — Le départ de la valse n'est pas sans analogie avec celui de **la Belle et la Bête** dans **Ma mère l'Oye** de Ravel, (1908) (à la reprise), ni surtout avec les **Valses Nobles et Sentimentales** (1911).

On trouve même dans la première **Valse Noble** une curieuse similitude harmonique : note de basse espacée et isolée au grave avec un décalage d'un demi-ton sur l'harmonie classique, ce qui est normal chez Bartók, mais curieusement précoce chez Ravel (même, comme c'est le cas, présenté en pédale :



Ravel Valse 1



Bartók

ce qui est le rythme de



L'harmonie classique (et plate) de Bartók serait

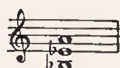


Même harmonie de dominante de **fa** dièse que dans le préambule. On retrouve encore un souvenir de **la Belle et la Bête** dans la volute de cordes 45/3—7, que suit de près, en tierces, puis en quartes, un souvenir de l'appel dans la rue.

Premier couplet (45/8). Le mouvement de valse devient moins marqué avec un mouvement en tierces dont la partie supérieure sonne exceptionnellement debussyste (**Sirènes** entre autres) de même que les allers et retours de hautbois en gammes par tons entiers ; il est vrai que l'harmonie discordante, à majorité de 7e majeures les « dédebussyfie ».

Refrain II (47) une sixte plus haut, puis le mouvement se resserre, et à la valse disparaît à nouveau.

Deuxième couplet (49). Thème des vauriens aux cors, en 7e majeures, amenant la sonorité de l'accord



de quartes du début pendant que des fusées de piano rappelent les divers jeux de foulard : est-ce pour rappeller que la fille n'est qu'un instrument aux mains des chenapans et avertir le mandarin (qui n'entend pas) du danger qu'il court ? Mes. 50/1, on retrouve des éléments de valse, où transparaît encore le souvenir de Ravel (comparer mes. 50/6—7 à mes. 9 sqq. de la première **Valse Noble),** puis, à 51, tout souvenir de valse disparaît dans des sonorités dramatiques. Les trompettes avec sourdine énoncent un nouveau motif voisin de celui des vauriens dont le rythme



sous les sonorités trillées du piano, harpe et célesta n'est pas sans rappeler la **Danse des Sept Voiles** dans la **Salomé** de Richard Strauss (1911). Les notes réelles, dépouillées de leur ornement, rétablissent le thème des vauriens

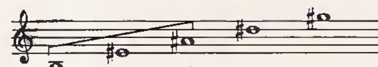


Resserrement du même motif 51/5—6, et développement 52/1, à partir de sa forme 6/9—10 (peut-être le seul développement proprement dit du ballet), menant à une vraie réexposition du thème des vauriens sous sa forme simple (54). On notera, entre 54/1 et 54/3, le procédé de répétition à la quinte inférieure que Bartók emprunte aux structures populaires de son pays.

La séquence aboutit en unisson des bois à la tierce mélodique **si-sol** dièse, à la fois thème de l'appel et tierce mineure de l'effroi. Bois et cordes se la repassent (55) et son rythme se reforme jusqu'à donner le départ au thème de valse pour le troisième et dernier refrain.

Refrain III (réexposition au ton, 55/6).

Le refrain n'est textuel que par son entrée mélodique ; l'harmonie en est différente, (mais rattachée au même fond harmonique). La valse se poursuit librement, à partir de 56/3 ; utilisant fréquemment des montées par quartes telles que (56/4)



où se retrouve la sonorité de l'accord initial de l'œuvre. A partir de 57/3, les cellules du thème de valse s'élargissent jusqu'à transformer le 3/4 en 4/4 et même 5/4, sans cesser d'être reconnaissables. Une large augmentation du thème (58/6—8) mène fortissimo à un coup de cymbales donné avec le bois de la mailloche qui marque la fin de cette partie.

V. LA FILLE ET LE MANDARIN

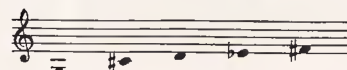
Deuxième épisode : LE MANDARIN POURSUIT LA FILLE

a) La fille se penche sur le mandarin, qui, enfin échauffé, étreint la fille.

Le coup de cymbales déclenche une large pédale supérieure en secondes mineures répétées **mi-fa** (cf. 21, éviction du vieux beau) auxquelles s'ajoutent **fa** dièse et **sol** dièse à la deuxième mesure. Cinq fois de suite, des glissades ascendantes de cuivres (trombones et cors utilisant leurs harmoniques) déballent comme un paquet d'ordures. C'est le prélude. La cinquième fois, la vague recouvre l'ensemble et l'orchestre se met en mouvement.

b) La fille cherche à se dégager.

Sous le trémolo des 4 mêmes notes de pédale supérieure (que parcourent des dessins contraires de flûte et clarinette), un trombone avec sourdine (en réalité trois se relayant, ce qui permet une longueur de phrase sans respiration apparente impossible à un seul) se lance en un tournoiement affolé de bête prise au piège et tourne en rond sur une échelle à pycnon de type arabe :



devenant ensuite



le Début rappelant quelque peu la présentation du mandarin sur échelle pentatonique (34).

Brusquement, sans point d'appui, le trombone sourdine se tait, sans que le mouvement se ralentisse pour autant : la fille s'est dégagée.

c) La fille dégagée, le mandarin se lance à sa poursuite.

C'est le morceau le plus spectaculaire de la partition, et c'est sans doute pourquoi il sert de final à la suite d'orchestre. Bartók y atteint à une frénésie sauvage d'une force exceptionnelle qui le place, comme la bacchanale de **Daphnis** ou celle de **Bacchus et Ariane,** parmi les grands morceaux à succès du répertoire des chefs d'orchestre.

L'analyse de Lendvai fait débuter la poursuite non pas ici, mais au début de la séquence précédente : l'emplacement de la rubrique est cependant sans équivoque, tant sur la partition d'orchestre que sur la réduction pour piano, et la musique en confirme le bien-fondé.

Première Partie : Ostinato rythmique des basses, dont l'orchestration ira sans cesse en s'accroissant : c'est un **la,** harmonisé dans le grave **sol** dièse **mi** bémol-**la.** L'orthographe adoptée montre bien comment procède Bartok : la note dominante étant **la,** seule valable pour l'analyse tonale, il lui ajoute deux dissonances : 9ᵉ mineure et triton; qu'il y ait en fait une consonance de quinte juste **la** bémol-**mi** bémol ne compte pas. Bartok en somme applique à la dissonance, à l'envers, l'axiome médiéval de la **double consonance :** si deux notes consonnent chacune avec une troisième, peu importe qu'elles dissonnent entre elles. Si deux notes dissonnent avec une troisième, dit Bartok, peu importe qu'elles consonnent entre elles.

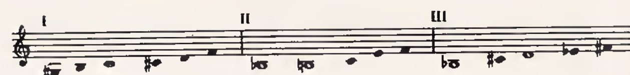
Sur cet obstiné va s'édifier, en un mouvement affolant, une sorte de strette de fugue aux intervalles irréguliers :



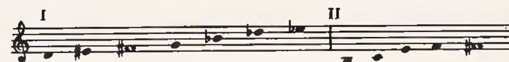
échelonnement où nous retrouvons l'un des accords bartokiens typiques. Le plan irrégulier de ce fugato n'est pas sans rapport avec celui du fugato également irrégulier de l'op. 101. de Beethoven. Chaque entrée se fait, sur un dessin semblable mais non identique, selon une échelle propre à chaque voix, au caractère d'improvisation d'**hora lunga** riche en trihémitons, chaque note restant en principe conjointe à sa voisine dans son échelle. Voici par exemple l'échelle de la première entrée, en 3 groupes distincts sujets à métaboles entre eux (en noir, les degrés faibles :



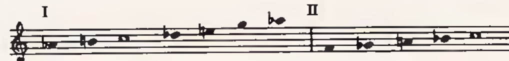
Dans le groupe III, le plus important, Bartók mettra en valeur la symétrie d'inversion des intervalles par rapport à la note-pivot **la.**
Deuxième entrée (64) :



3ème (66):



4ème (66/6):



5ème (68):



On observera, d'une échelle à l'autre, la progression à partir d'échelles populaires réelles ou vraisemblables vers des échelles bartókiennes évidemment inventées et impossibles dans la vraie musique populaire — tout en en conservant parfaitement le style.

La voix suivante une fois entrée, la précédente continue à courir sous elle, comme dans une fugue, en son dessin rythmique propre et en principe également sur son échelle ; en général elle se simplifie ensuite, procédant soit par parallèles (mesures 3 et 4 à partir de 67/7) soit par cellules mélodiques répétées ou variées :



que l'on trouve de 66/5 à 67/5 et qui se transforme ensuite sans disparaître.

Noter aussi l'élément « piu stretto » de 67/6, et l'insistance accrue de chaque « note-pivot » d'une entrée sur l'autre, le **fa** de la dernière finissant par devenir, comme dans le **Cortège du Sage** ou d'autres page typiques de Strawinsky, une véritable obsession.

Deuxième partie (de 69 au faux pas 71).

L'obstiné s'arrête, et un énorme unisson des cordes et des bois tourne en rond sur l'échelle de la dernière entrée, pendant que la première trompette tourne elle aussi autour de la même note, mais selon l'échelle des demi-tons chromatiques, les autres cuivres scandant de toute leur masse des accords dissonants où on peut déceler un souvenir du thème du mandarin 36/3 (que l'on retrouvera bientôt tel quel). L'effet est prodigieux.

Troisième partie (71 à la fin de la suite d'orchestre).

La course des cordes et bois s'arrête brusquement sur un point d'orgue bref : le mandarin a fait un faux pas. Il tombe, mais se relève aussitôt et continue sa poursuite effrénée.

Les trombones glissando réintroduisent le thème du mandarin, que prolongent aux bois des fusées de

triolets montants et descendants qui évoquent peut-être le thème des vauriens (ils ne vont pas tarder à sortir). Noter, malgré la mesure apparemment régulière à 4 temps, les variations rythmiques du thème : 6 temps, puis 5, puis 7, etc. (à partir de 71/7, les mesures changent, mais leur numérotation reste arbitraire).

De 72 à 73, le rythme est presque régulier à 7 (sauf une incise à 5), mais à 73 tout se resserre et aboutit à un **aksak** 2 + 3 +3 (noté 8/4) **allargando** qui introduit la coda.

Cette **coda** (74) combine en strette le thème de la poursuite et les tierces du Mandarin (cf 36/6) : celui-ci vient d'atteindre la fille. Lutte. Pour la suite d'orchestre, une bifurcation conduit à une terminaison de 14 mesures laissant à l'arrière plan les tierces du mandarin et continuant le mouvement effréné de la poursuite qui conclut sur trois accords glissés.

Dans la version ballet, que nous analyserons maintenant de façon plus sommaire, la continuation est plus courte, et les tierces du mandarin gardent une valeur fondamentale. Le mouvement s'enchaîne sans arrêt sur celui de la séquence suivante.

VI. LES TROIS MEURTRES

a) Les vauriens sortent, dégagent la fille, dépouillent le mandarin (76).

On retrouve le thème de l'éviction, présenté cette fois sous la forme du prélude (mes. 3 sqq.) mais en srette. Rythme aksak.

b) Premier meurtre par étouffement (78).

Figuralisme des accords pesants aux cuivres graves, puis au trombone grave, une phrase martelée en noires (79) traitée par amplification (79/3 : souvenir de « Katchéi » dans l'**Oiseau de Feu**). Quand les vauriens pensent que le mandarin est mort, la phrase se calme et aboutit pp. à une double dissonance des deux 7e majeures.

c) Première résurrection. Stupeur du quatuor (84).

Réapparition timide sur une glissade expressive du violoncelle solo ; reprise et développement de cette glissade. Tout ce passage utilise des quarts de ton aux cordes comme éléments intermédiaires.

d) Deuxième meurtre par le fer (87).

Délibération : on retrouve le thème en strette (87/4). Meurtre : glissades, lourds accords de cuivre, Le mandarin chancelle, va tomber, puis se redresse et délibèrent une troisième fois. Leur thème au cor 94/5—6. Pendaison (97) : glissades de toutes sortes, et se précipite vers la fille : tout ceci est fidèlement suivi par la ligne mélodique.

e) Troisième meurtre par pendaison (94).

Les vauriens saisissent à nouveau le mandarin y compris celle des timbales (nécessitant de timbale chromatiques à pédales) et effort de montée de la corde traduite par les blanches des cors et des bois.

La lampe tombe et s'éteint, le corps du mandarin commence à s'éclairer de lueurs bleu verdâtre (sic). Aux cors (que double un chœur chantant sur o.) tierces rappelant le thème en tierces du mandarin (101). La sonorité du chœur « humanise » l'orchestre, comme l'avaient fait les cordes au début de la danse avec le jeune homme.

VII. PITIE DE LA FILLE ET MORT DU MANDARIN

a) Pitié de la fille : on dépend le mandarin (102).

Les tierces du chœur s'appuient sur des accords exceptionnellement consonants — c'est en effet le premier épisode de relative bonté. A noter, entre les mesures 102/2 et 102/3, un bel enchaînement par triton d'accord de quinte à vide dont Dukas avait donné le modèle aux mesures 5—6 d'**Ariane et Barbe-Bleue** (1906) et que devaient reprendre Ravel (l'**Enfant et les Sortilèges,** 1925, scène du jardin) et Honegger (**Napoléon,** 1927, scène des ombres).

b) La fille embrasse le mandarin (104).

On retrouve des éléments de la valse par laquelle la fille avait séduit le mandarin.

c) Mort du mandarin (110).

Son thème pianissimo. Sursauts de plus en plus faibles. Tremblements. Il meurt sur un dernier frisson (fin tonale en fa mineur).

J.S. BACH : ÉTUDE SUR LA PREMIÈRE SONATE POUR CLAVECIN ET FLUTE

1er MOUVEMENT EN SI MINEUR *

par Amy Dommel-Diény

S'il est vrai que la complication est la rançon de l'abondance, nous sommes bien là en présence d'un exemple de richesse sans doute magnifique, mais qui, à première vue, demeure assez inextricable. Nombreux, vivants, intéressants, et animés parmi de savants contrepoints, ne nous ont-ils pas un peu étourdis, tous ces motifs jouant ensemble ? Comment s'y retrouver ?

Le repère des cinq apparitions thématiques des mesures 1-3, puis 33, 63, 69, 80 (avec leurs bis), balise le grand ensemble. Le reste se casera à l'intérieur de ce cadre. Jalon supplémentaire et de taille : la 1re et la 5e apparition du Thème A sont seules dans le même ton principal, si mineur. Un rapport évident s'établit entre elles pour cette raison.

Quand nous aurons remarqué que tous les motifs secondaires de 6 à 30 sont également tributaires de cette tonalité stable, nous serons en droit de conclure que le Thème A-et-ses-satellites forment ensemble une grande famille thématique 1-30, et que la présentation de ces éléments successifs a tous les caractères de stabilité propres à une **Exposition**.

Ex. 12.

en si 1-34 Exposit. au ton principal stable	1. — **Thème A** - 2-3	en si **Ton principal : si**
	1er motif secondaire 4-5	en si
	Thème A bis - 6-7	en si
	2e motif - 8-9 .... 10-11 → Dom. susp.	en si
	3e motif - 12-13 .... 14-15 → Conclus.	en si
	par petite cad. concl. VI-IV-V-I 15	
	4e motif 16-17 → Dom.	en si
	5e motif 18-19 .... 20-21 → Conclus.	en si
	par gde cad. concl. VI-V-III-V-VI-IV-V-I-20-21 avec canon à la 5te infér. et 6te napol.	
	6e motif 22-23	en si
	7e motif 24-29 modul. → LA, SOL → RE 28	
	Petite cadence clavec. seul 28-34 .... →	fa dièse D. du Ton princip.
en fa dièse 34-59 Expos. bis au ton de la Dominante stable	2. — **Thème A** - 34-35	en fa dièse nouvelle Tonique
	1er motif 36-37 (parties interchang. entre fl. et clav.)	en fa dièse
	Thème A bis 39-40 à la Basse	en fa dièse
	2e motif 41-42 .... 43-44 → Dom. de si	
	3e motif 45-50 .... → si	
	51 .... petite cad. concl. VI-IV-V-I	en fa dièse
	les imitations canoniques élargissent ce 3e motif, puis tous les autres dessins	
	4e motif 52-53 → Dom.	en fa dièse
	5e motif - ne paraît pas à sa place primitive	
	6e motif 54-55 en canon à l'8ve	en fa dièse
	5e motif 56-57 .... 58-59 → conclus.	en fa dièse
	par gde cad. concl. VI-V-III-V-VI-IV-V-I	même Tonique
	avec canon à la 5te infér. et 6te napol.	

Il est vrai qu'une exposition bis, inattendue mais plausible, se produit de 34 à 60, orientée vers le ton de la Dom., fa dièse, - trajet sans mystère (15). Ex. 12. Nous voyons dans cette double exposition, l'une au ton principal, l'autre à la Dominante, l'image des deux piliers puissants qui soutiennent le grand portique d'entrée du morceau, narthex géant de cette cathédrale.

Pour peu que la cinquième apparition du Thème A-et-satellites se présente de la même façon et dans le même ton — et c'est le cas à 80, vérifié après examen, nous aurons la preuve que l'une de ces familles est le pendant de l'autre, et qu'à l'**Exposition** de la première partie, 1-34, correspondra la **Réexposition** de la seconde, 80-120. Ex. 13.

(*) La première partie de cette étude figure dans le numéro 233 de décembre 1976, page 18/98 et suivantes.

en si — 80-120 — Réexposition au ton principal - stable

Ex. 13 Thème A au clavecin 80-82 .... en si Ton principal
— 1er motif secondaire 83-85 .... en si

Thème A bis à la flûte 86-87 .... en si
— 2e motif au clavecin et flûte 88-89 .... en si
petit développement modulant 90-91 .... en si
→ Dom. 92 .... en si
— 3e motif en canon 92-95.
Le système modulant en canon exalte l'expansion mélodique, éloigne la candence V-VI, et fait pencher la tonalité vers la S.D. mi → 95-98.
— 4e motif 99-100 → Dom. .... en si
— 5e motif (passé) ——————————
— 6e motif 101-102 canon à l'8ve .... en si
— Grand divertissement modulant par le motif 7 - 103-109 .... en si
et jeux canoniques
5e motif 110-113 Conclusion .... en si Ton principal
par la 3e grande cad. concl.

VI-V-III-V-VI-IV-V-VI → Coda.

en si

Coda terminale 114-120 :

— par le 4e motif en canon 114-116,

— et le 5e repris avec sa 6te napolit. en canon à la 4te → 117-120.

4e grande cad. concl. VI-V-III-V-VI-IV-V-I.

Reste à identifier la partie intermédiare, de 60 à 80. Le thème A y demeure intéressé puisqu'il y reparaît deux fois, en 63 et 69, ex. 14, mais à des tons voisins, SOL et mi, reliant ces étapes modulantes par des épisodes également modulants, issus des motifs secondaires.

Partie mobile modulante — 60-80

Ex. 14 60-64. — Divertissement modulant par le motif 7 en triolets fa dièse → mi → RE → SOL.

64-65. — **Th. A en Sol** - Relat. de S.D.

65-70. — 2e Divertissement modulant par les triolets SOL → DO → LA → SOL → mi.

70-71. — **Th. A en mi** - S.D.

72-74. — 3e Divertissement modulant toujours par motif 7 mi → SOL → mi.

75-76. — Développement en canon à l'8ve sur motif 6 en mi.

77-79. — Développement en canon sur motif 4 mi → Dom. de si.

80 — Grande cadence suspensive sur Dom. de si.

Remarque. — Le mot « divertissement », emprunté au langage de la fugue, trouve bien sa place dans le style essentiellement fugué de ce morceau, et correspond, comme dans la fugue, à l'idée de « développement ».

Partie médiane, qui offre donc tous les caractères de mobilité tonale et théomatique d'un

Développement.

On constate la cohérence ordonnée qui surgit de cet exemple composite, une fois établies les relations constructives entre

les thèmes et les Tons.

Ainsi se crée une « Forme », c'est-à-dire un plan.

Remarques. — La troisième partie, 80-120, offre bien comme la première, la succession Thème A-et-dérivés en si, mais avec la disposition adoptée pour l'exposition bis en fa dièse, 34-60, où le motif 6 précède le motif 5 chargé de conclure.

— L'exposition bis est supprimée à juste titre dans la Réexposition.

— On trouve une preuve nouvelle de l'appartenance commune à la première étape 1-34 du Thème A et de ses satellites, dans cet emploi d'une écriture pour illustrer une même famille : 1 à 34 sans imitations (sauf une mes. 18), et 34 à 60 où se multiplient au contraire les jeux contrapuntiques. Peut-être faut-il voir là une justification de l'Exposition bis 34-60 ? Aucun détail, on le voit, n'est indifférent.

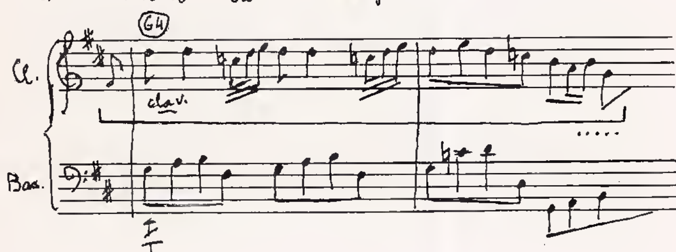
Mettons maintenant en regard les trois parties identifiées, et nous serons en présence d'un immense triptyque :

I Exposition	II Développement	III Réexposition
stable au ton princ.	modulant	stable au ton princip.
dirigé → II		concluant

NOTE 1. — Rappelons en passant que si Bach a utilisé la forme ternaire en maintes occasions, il a encore insufflé une vie puissante à la forme binaire de la Suite, léguée par ses prédécesseurs, comme en témoignent les cycles si riches des **Suites françaises, Suites anglaises, les 4 Suites pour orchestre, les Partitas, Suites pour violon et violoncelle solo,** et nombre de Préludes du Clavier bien tempéré.

Cependant, il faudra attendre son second fils, Carl Philippe Emmanuel pour qu'un second thème caractérisé fleurisse à l'apparition de la tonalité nouvelle. C'est de cette innovation que naîtra, depuis la « forme-Suite » à un thème, l'allegro de « forme-Sonate » à deux thèmes, filiation révélée par l'histoire.

Les exemples 15 et 16 illustrent la participation au Développement du Thème A, toujours fidèle à sa propre image, mais dans deux tons, SOL et mi, hors de l'ambiance du ton principal, mes. 64 et 70. Les épisodes modulants se succèdent, mes. 75, 77, jusqu'à la magistrale interruption de tout mouvement sur une cadence suspensive, 80, dont l'exceptionnelle importance retient aussitôt notre attention. Ex. 17.

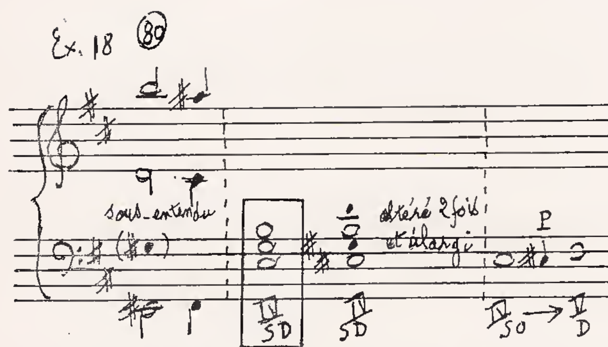






Que peut donc représenter, pour ramener le si mineur de la Réexposition, un mi dièse, unique valeur longue du morceau, placée sur un premier temps, précédant directement la Dominante chargée de rétablir la tonalité principale, si ce n'est l'expressif **IV**ᵉ **degré altéré,** Sous-Dominante attachée normalement à la cadence en cours ? Ex. 17.

C'est alors que — nous pouvions nous en douter — les portes étant maintenant solennellement ouvertes par les deux fonctions tonales « annonciatrices », Sous-Dom. et Dom., le **Thème** n'a plus qu'à rentrer dans le **Tom** rétabli : 80, 81. Ex. 18.



NOTE 2. — Parfaitement habituelle au style de Bach, connue de ses prédécesseurs, familière à tous les grands classiques et romantiques y compris Franck et Wagner, la Sous-Dom. altérée, bien loin d'avoir une incidence modulante lorsqu'elle figure dans une cadence concluante, n'est qu'une altération décorative du quatrième degré, simple note de passage ici entre le **mi,** Sous-Dom. normale et le fa dièse Dom., mais **combien enrichissante par la tension qu'elle provoque !** (16).

Cette cadence suspensive à laquelle est donnée, ici, une si grande importance par sa place et par sa durée, est la charnière principale et révélatrice de l'immense poème. Comment l'interprétation pourrait-elle se désintéresser de ces questions ?

La Réexposition s'enrichira jusqu'à la fin de développement canoniques qui exalteront l'expansion mélodique de la conclusion, confiée à la dernière grande cadence de la Coda 114-120.

La Forme - Les Cadences - Le Phrasé - L'enchaînement V-VI.

— Il est à peine besoin d'y revenir : la forme d'un morceau se révèle d'elle-même au fur et à mesure du déroulement de la musique, à condition d'en repérer les éléments et de mettre à jour leur organisation logique.

— Malgré des obscurités apparentes ou réelles, l'auditeur qui cherche inconsciemment à établir dans son esprit un classement de tout ce qu'il entend, se sentira conduit si l'interprète est lui-même conscient de cette relativité des valeurs, clé majeure de l'inerprétation comme de la composition.

De toutes les clartés réunies : ponctuation mélodique, phrasé linéaire et courbes; ponctuation harmonique, cadences.— se déduira le grand « rythme » de l'œuvre, au sens large du mot, c'est-à-dire son mouvement général, sa structure, source première de la vérité de son expression.

Cette dépendance mutuelle des éléments constitutifs fait qu'une seule intention mal adaptée, ou l'absence d'une intention motivée, peut déséquilibrer tout l'ensemble.

Savoir où réside l'accent principal d'une phrase ou le point culminant d'un morceau régit toute la plastique d'une œuvre. C'est ainsi qu'est engendrée une juste appréciation de l'architecture, de la valorisation des sonorités, de la mise en place des délais par rapport aux grandes lignes. Laissons encore parler Schweitzer : (17).

« Ce n'est qu'en donnant à chaque **cadence** rive à éclairer pour l'auditeur l'architecture du morceau, indispensable pour la compréhension de la musique. Il suffit de laisser passer inaperçue une cadence importante, ou de donner à une transition de troi-
importante, ou de donner à une transition de troi-
sième ordre une valeur qu'elle n'a pas, pour altérer aussitôt la structure du morceau, jusqu'à le rendre souvent incompréhensible. » « La cadence solide et décidée de Bach », ajoute Schweitzer, ne supporte pas d'être affaiblie ou amoindrie par un rallentendo... elle doit rester dans sa sonorité de la phrase qu'elle termine... qu'on fasse plutôt le rallentendo avant que sur la cadence même » (18). Ainsi annonce-t-on ce que nous nommons personnellement l'événement cadentiel. (19).

« Pour ce qui est du **phrasé** », dit encore Schweitzer, se rappeler que le phrasé du violon (20) représente, en quelque sorte, le phrasé universel de la musique de Bach... La variété des accents est infinie et il n'y a pas de petit détail de phrasé qui n'ait la plus grande importance. » (21).

Un mot encore sur l'intérêt que représente toujours **l'enchaînement V-VI,** agent actif capable de retarder une conclusion en éliminant V-VI, donc de favoriser des possibilités d'expansion expressives, telles qu'en présentent les mesures 97-98 et 113 de notre sonate, ouvrant à la cadence finale une sur-conclusion couverte de gloire. (22)

Le Tempo

Notre époque de hâte et de confusion, ainsi d'ailleurs que le perfectionnement de nos instru-

---

(15) La répétition **en bis** d'une phrase ou d'une partie, n'affecte pas, en général, le plan d'ensemble ; elle peut revêtir un intérêt dynamique. C'est le cas ici, où la richesse des imitations de 34 à 60 contraste avec l'écriture sans imitations de la première Exposition, 1 à 34.

---

(16) Cf. **Harmonie Tonale,** tome I, 3[e] édit. : La S. Dom. altérée et l'altération mélodique, pages 204 à 209 - **Abrégé d'harmonie tonale,** tome VI, pages 90 à 92.

Tome V : **L'analyse harmonique en exemples de J.S. Bach à Debussy.**

---

(17) Albert Schweitzer, op. cité, p. 404.

---

(18) Id., p. 403.

---

(19) Cf. dans Supplément du tome II, la longue cadence des mesures 25 à 27 de l'Andante du Concerto italien, page 11.

ments modernes par rapport aux possibilités mécaniques des instruments anciens, semblent responsables de l'incertitude du tempo que présente aujourd'hui l'exécution des œuvres de Bach.

Trop rapides les allegros, trop lents les adagios... Là encore, conseils judicieux d'Albert Schweitzer :

« Le mouvement authentique d'un morceau de Bach est celui qui fait ressortir à la fois les grandes lignes et le détail (22 bis).

La mesure rigide et uniforme ne convient pas à la musique du Maître... (23) le rythme, souple et nuancé, adopté dans la première mesure se poursuit le plus souvent sans changement à travers le morceau entier... (24). Il faut retenir le mouvement à mesure que le dessin musical se complique... Parfois la facture musicale appelle d'elle-même un mouvement particulier pour les différentes parties des morceaux... (25). Antagonisme fréquent de la mesure et de son « temps fort », avec les véritables accents du « rythme »... (26). Le staccato équivaut à des coups d'archet « **détaché** » (27).

Que de remarques pertinentes encore sur l'absence du crescendo moderne, sur « la recherche des degrés de sonorité » (28), sur la nécessité de diminuer dans les ensembles le nombre des exécutants pour obtenir un « piano » (29). Précieuses observations sur la gradation des entrées successives dans les fugues : (30) « La logique de la fugue classique ne supporte aucune altération de la sonorité dans les premières entrées du sujet, pas plus que la logique de l'architecture ne permet que la nef principale d'une cathédrale gothique repose sur des piliers de différentes dimensions. (31)

Tout serait à glaner de page en page dans ce « livre de chevet du musicien » !

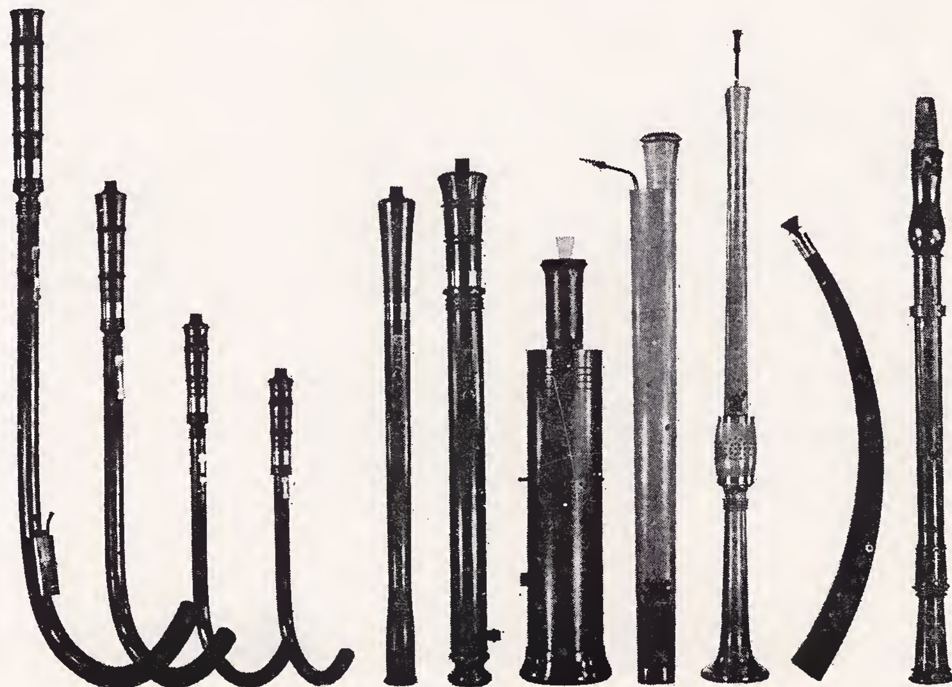
Nous laissons aux flûtistes, premiers intéressés à une étude de ce genre, le soin d'apprécier si l'interprétation de ce grand morceau a pu s'éclairer quelque peu par cette mise en ordre, au sein du foisonnement luxuriant de tous ces éléments variés.

Nous leur serons toujours reconnaissant de nous exprimer ou leur doute, ou leur approbation.

Et puis... — et ce sera notre dernier mot après cette longue exégèse — lorsqu'on a essayé avec ferveur d'approcher quelque peu le fond du problème ; quand, mourant de faim, le pauvre que nous sommes tous arrive au centre de distribution, alors le plus important reste à faire : ouvrir son cœur à la musique, et recueillir la voix innombrable du « Musicien-Poète » qui, une fois de plus, a célébré la beauté pour notre bonheur.

A.D.D.

(20) « Du chant », disait Chopin.
(21) Id., p. 405.
(22) Albert Schweitzer, op. cité, p. 402.
(22 bis). Albert Schweitzer - op. cité - p. 402 - 23 p. 403 - 24 p. 403 - 25 p. 404 - 26 p. 409 - 27 p. 406-407 - 28 p. 416 - 29 p. 415 - 30 p. 417. Cf. aussi : tome V, fascicule II : J.S. Bach, 8 Préludes et Fugues du Clavier bien tempéré - Ed. Transatlantiques - 31 p. 417.



EXAMENS ET CONCOURS

Stage d'Agrégation de Musique
Paris - Lycée Honoré de Balzac

1) — 118, boulevard Bessières, Paris 17e, Métro Porte de Clichy (ligne 13, Châtillon - Gare Montparnasse - Porte de Clichy ou St-Denis Basilique (attention 1 train sur 3 seulement se dirige à la Porte de Clichy).

Autobus : PC. — 74 (venant de l'Hôtel de Ville) — 54 (venant de la République).

2) — *HEBERGEMENT :* Il est prévu en chambre individuelle au Centre International de Séjour, avenue Maurice-Ravel (près de la Porte de Saint-Mandé) Métro : Bel-Air ou Porte de Vincennes - Autobus 56 - P.C. Prix forfaitaire pour la durée du stage du dimanche 6 février à 17 heures au samedi 12 février à midi : 240 francs (chambre, petit déjeuner et service). Le petit déjeuner est servi à 7 h 30, ce qui permet d'être au Lycée pour le début du 1er cours à 8 h 30).

3) — *REPAS :* à 12 h 30 au Lycée Honoré-de-Balzac. Prix forfaitaire pour la semaine du lundi au samedi inclus : 50 francs (vin et service compris). Le soir au Centre International de Séjour, au self service 15 francs (vin et service compris). Au Restaurant LA RESIDENCE (menus à partir de 25 francs environ). Prière d'indiquer au Centre dès votre arrivée les repas que vous y prendrez.

4) — *REGLEMENT et INSCRIPTION :* Les inscriptions sont reçues jusqu'au 25 janvier dernier délai par M. LALLEMENT, Sous-Directeur au Lycée Honoré-de-Balzac, 118, boulevard Bessières, Paris 17e. Joindre un chèque de 290 francs (hébergement et demi-pension au Lycée) ou un chèque de 240 francs (hébergement seul), ou un chèque de 50 francs (demi-pension au Lycée seulement). Chèque postal ou bancaire à l'ordre de M. Lallement, N° de CCP 4919-33 PARIS.

Il ne pourra plus être retenu de chambre après le 25 janvier. Il ne sera pas délivré de ticket-repas à l'unité en raison de la stricte nécessité de prévoir très exactement le nombre de convives.

Les candidats éventuels doivent adresser leurs demandes d'inscription à l'Inspection Générale : Ministère de l'Education Nationale 82 rue de Lille 75007 Paris.

Ils pourront également fournir un double du dossier à cette même adresse.

Avis d'examen pour l'obtention du Certificat d'Aptitude aux fonctions de Directeur et de Professeurs dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat

Les épreuves de l'examen en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de directeur dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat auront lieu dans le cours du premier semestre de l'année 1977.

Les épreuves des examens en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat auront lieu également dans le cours du premier semestre de l'année 1977 pour les disciplines suivantes :

— **Violon - Violoncelle**
— **Harpe - Cor - Trompette**
— **Solfège - Initiation - Musicale**

Conditions d'admission :

Peuvent être admis à concourir les candidats remplissant les conditions suivantes :

1° Posséder la nationalité française depuis cinq ans au moins ou avoir été relevé par décret des incapacités temporairement attachées dues à la naturalisation.

2° Etre en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée.

3° Jouir de ses droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions est fixée au 31 janvier 1977.

Les demandes d'inscription à cet examen doivent être adressées à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse, Bureau de l'Enseignement et de la Formation Musicale, section des concours centralisés, 53, rue Saint-Dominique, 75007 Paris. Tél. 555-92-03, poste 365.



Brevets de technicien Métiers de la musique et Facture instrumentale. Programme d'Histoire de la musique. Session 1977.

J'ai l'honneur de vous faire connaître que pour la session de juin 1977, l'épreuve A 4 d'Histoire de la musique du brevet de technicien Métiers de la musique portera sur le programme limitatif suivant :

— *Le Nocturne* pour piano au XIXe siècle en Europe :

- Définition et esprit de la forme.
- Evolution.
- Le nocturne et le thème de la nuit dans la littérature romantique.

— *Debussy :* Pelleas et Melissande

- Etude détaillée de la partition (Actes I, II, III).

L'épreuve A 4 d'Histoire de la musique du brevet de technicien Facture instrumentale portera sur les six œuvres suivantes :

— Costeley : « Mignonne, allons voir si la rose ».

— Bach : Prélude et fugue en sol mineur (clavecin bien tempéré).

— Haydn : Symphonie n° 92 en sol majeur dite « Oxford ».

— Weber : Ouverture d' « Obéron ».

— Fauré : « Claire de Lune » (Chant et piano).

— Roussel : Le festin de l'araignée.

NAISSANCE D'UN CENTRE DE MUSIQUE ANCIENNE

L'audience croissante de la Musique Ancienne en France a fait naître au mois de septembre 1976 un premier magasin spécialisé : Le Droict Chemin de Musique.

Il est dirigé par deux musiciens : Jacques Leguy, spécialiste du cornet à bouquin, facteur d'instruments anciens et Claude Letteron flûtiste à bec qui s'occupe plus spécialement de l'édition musicale. En effet, Le Droict Chemin de Musique propose déjà une collection de musique ancienne instrumentale et vocale « Musica Regalis » (3 titres parus) et un traité de Girolamo Dalla Casa sur l'ornementation musicale (1584). Nous vous annonçons la prochaine parution des trois premiers numéros d'une nouvelle collection d'initiation à la musique ancienne « Musica Didacta ». De plus, ce centre prépare la publication des œuvres complètes de Guillaume de Machault proposées en souscription (275 F l'intégrale en 7 volumes). Dans ce magasin vous trouverez aussi des livres en facsimile, des traités théoriques. des biographies, des disques, un grand choix de partitions (beaucoup de musique instrumentale et vocale) et des copies d'instruments anciens (flûtes, gemshorns, violes, luths, vielles, clavecins, cromornes, cornets, etc.). A ce sujet vous êtes invités à venir visiter une exposition d'orgues portatifs, positifs et régales de facture anglaise du 29 décembre au 4 janvier inclus. Le secteur pédagogique n'a pas été négligé : méthodes, solfèges, livres, instrumentarium scolaire, etc. L'ambition des animateurs ne s'arrête pas là : ils veulent faire de leur magasin un centre d'information sur les concerts et les stages et montrent une totale disponibilité pour parler de tous les problèmes musicaux qui visiblement les passionnent. Souhaitons que ce Centre remporte le succès qu'il mérite.

Le Droict Chemin de Musique, 5, rue Fondary - 75015 Paris. Tél. : 575 12 14 - Métro Dupleix.

***

Tours

6es Rencontres Internationales de Chant Choral

La Ville de TOURS organise un Concours International de Chant Choral qui aura lieu les 28, 29 et 30 Mai.

Réservé aux ensembles non professionnels, ce concours est ouvert à deux catégories « a cappella » : 1re catégorie : chœurs mixtes; 2e catégorie : chœurs à voix égales (voix de femmes - voix d'enfants ayant moins de 15 ans le 29 mai 1977).

Sont prévus : — Trois prix dans chaque catégorie, dont un offert par le Secrétariat d'Etat à la Culture. — Un prix spécial qui pourra être attribué à la chorale d'enfants classée première. — Un prix spécial « Radio-France ». — Un prix spécial 1977 — Musique contemporaine. — La chorale classée « Grand Prix » recevra un prix supplémentaire de 5.000 Francs.

Date limite des inscriptions : 15 JANVIER 1977.

Pour tous renseignements et inscriptions s'adresser à : « Rencontres internationales du chant choral. Bureau n° 207, Mairie de Tours - 37032 Tours Cedex.

Utilisation de nouveaux moyens pédagogiques en éducation musicale spécialisée

Daniel Milan

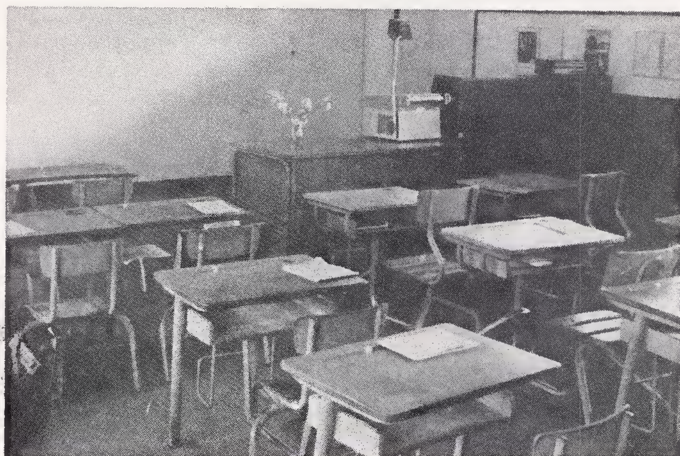
Dans une salle de classe de musique traditionnelle, on constate souvent un certain anachronisme :

Qu'y a-t-il de changé depuis le début du siècle ?

Le même piano, le même métronome Maelzel (parfois), le même tableau, les mêmes manuels.

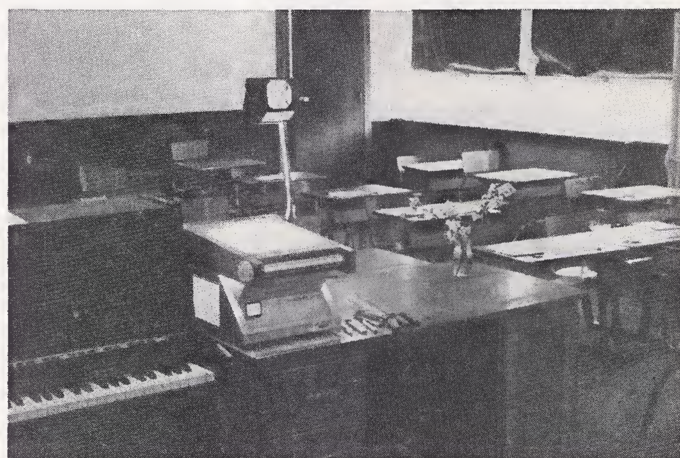
Il semble donc que dans ce domaine, soit fait abstraction de l'évolution technologique et humaine de ce premier demi-siècle. Alors que dans l'enseignement général on trouve fréquemment un matériel élaboré : cartes en relief, projecteurs de diapositives et films super 8, ensembles « audio-visuel plein jour », tableaux magnétiques, magnétophones, téléviseurs, laboratoires de langues, jusqu'aux ensembles « magnétoscope ». Dans l'enseignement musical, on feint d'ignorer même parfois jusqu'à l'existence de la découverte qui devait le toucher de plus près : le magnétophone !

Ces quelques lignes ont pour but de faire le point sur une recherche de plusieurs années tendant au renouvellement des méthodes pédagogiques par différents moyens : modification de la disposition de la salle de classe et surtout utilisation de nouveaux matériels dont la technologie permet de laisser au maître plus de temps pour faire travailler efficacement aussi bien chacun de ses élèves que l'ensemble de la classe.



I - *Présentation de la classe :*

Les tables sont espacées. Le professeur peut librement circuler entre elles. Le bavardage et la copie éventuels sont pratiquement éliminés.



Tout le matériel pédagogique est localisé dans un espace restreint. Sur le piano, à gauche le magnétophone, à droite le rétroprojecteur et ses accessoires.

Le cours se passe donc entièrement dans ce secteur, toujours face aux enfants, tous présents dans le champ visuel du professeur.

II - *Matériel, Moyen et Méthode*

LE RYTHME

— utilisation quasi *permanente du métronome* (électronique, présentant de nombreux avantages sur le Maelzel, surtout le 1[er] modèle (Cadenzia),

— utilisation de *petits marteaux* (visibles sur chaque table - photo 1) pour frapper des rythmes ou des temps :
recherche de la pulsation et de la battue de mesure plus précises,

— *lecture de rythmes* en utilisant le système emprunté à la méthode Martenot : cro-che, noir', blan-che, etc.,

— *lecture rythmique* d'un texte avec temps frappés ou battus.

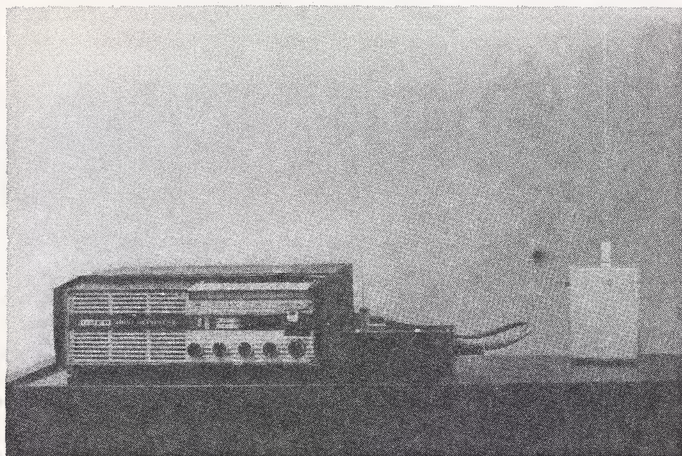
LA DICTEE MUSICALE

— faite généralement par le professeur au piano qui ne peut en même temps assurer un contrôle au sein de la classe.

— utilisation du *magnétophone radio-commandé* : sur la bande, enregistrée préalablement, une dictée respectant le découpage par fragment (en vigueur dans les classes) avec espace muet d'environ 2 secondes.

Le temps de préparation de cette bande est considérablement réduit puisque chaque fragment est pratiquement enchaîné (pour une dictée de 10 mesures il est de l'ordre de 3 mn) et le professeur reste libre d'écourter ou de prolonger le temps de pose entre chaque fragment.

Pendant la classe, la présence constante du professeur au milieu des élèves facilite les remarques, rectifications et conseils immédiats.



Le magnétophone, à droite le récepteur, à l'extrême droite l'émetteur.

LE RETROPROJECTEUR

C'est l'*appareil de base* de cet enseignement : les possibilités et applications en sont très nombreuses.

Le principe est simple : une plage utile de 25 x 25 cm sur laquelle on place un document transparent à projeter sur mur ou écran, en salle non obscurcie. Finie la rédaction des textes au tableau dos tourné : le professeur reste toujours face à ses élèves.

Les documents transparents peuvent être obtenus par plusieurs procédés :

— manuscrits avec des feutres spéciaux délébiles ou indélébiles à l'eau.

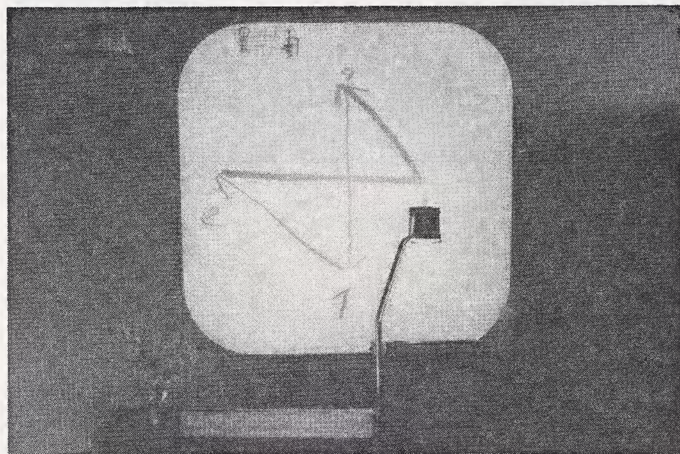
— par thermocopie à partir d'un document manuscrit ou imprimé (7 teintes),

— par thermocopie sur un transparent servant également de stencil à alcool.

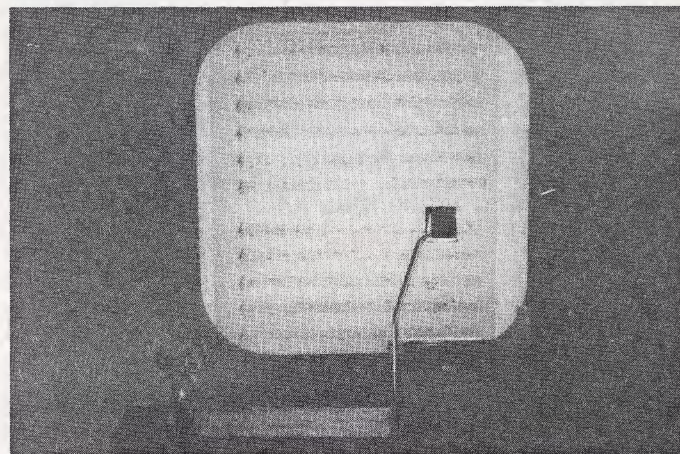
D'autre part il y a possibilité de superposition de plusieurs transparents de couleurs différentes pour schémas,
et animation de ceux-ci par un disque polarisant.

Utilisation de cet appareil dans les classes de débutants A

1° Réalisation de graphiques, schémas, etc., avec des crayons-feutres de teintes différentes, délébiles et indélébiles.



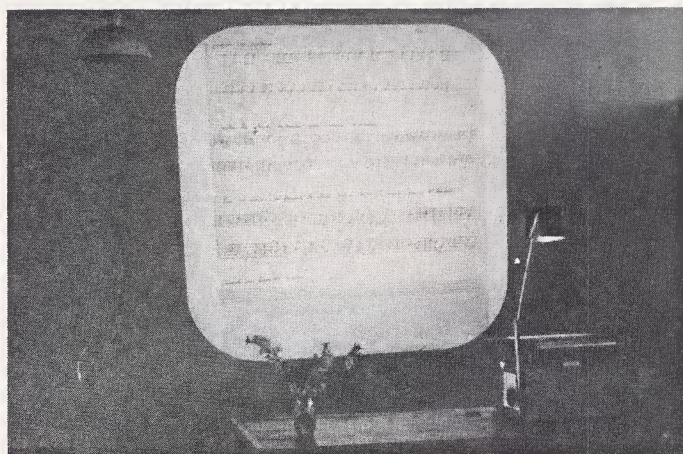
2° Thermocopie de textes divers : ici lectures de notes.



3° Thermocopie d'un ensemble d'exercices : lecture, chant, rythmes, jeux divers. Pendant le cours, travail à partir de la projection de cette fiche, tirée ensuite sur duplicateur à alcool et remise à chaque élève qui poursuivra le travail sur le *même* texte.

Avantages : aucun décalage entre le travail en classe et le travail personnel, intérêt impatient de l'élève pour la fiche suivante : comment sera-t-elle ? Que comportera-t-elle ?

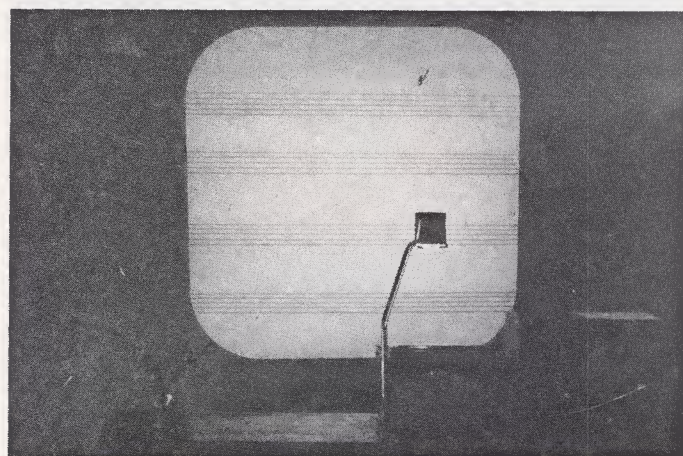
Plus de souplesse pour suivre la progression de la classe.



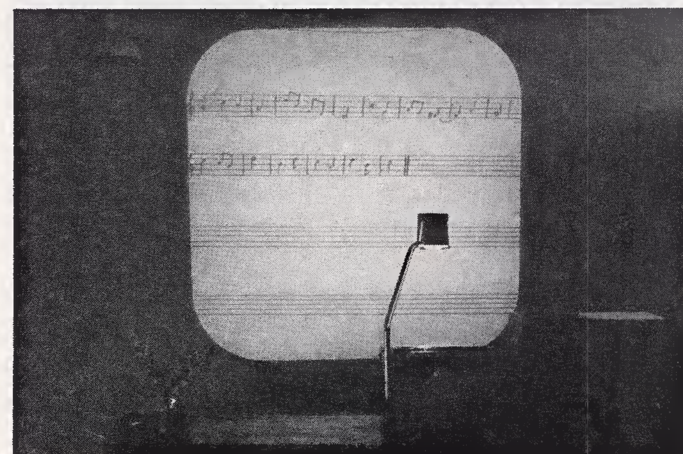
4° Mise en place d'une trame de portées fixe...

rouleau d'acétate

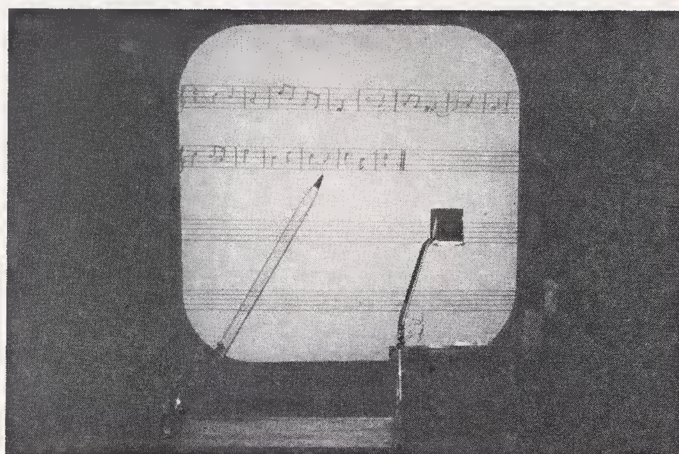
trame .... surface de travail



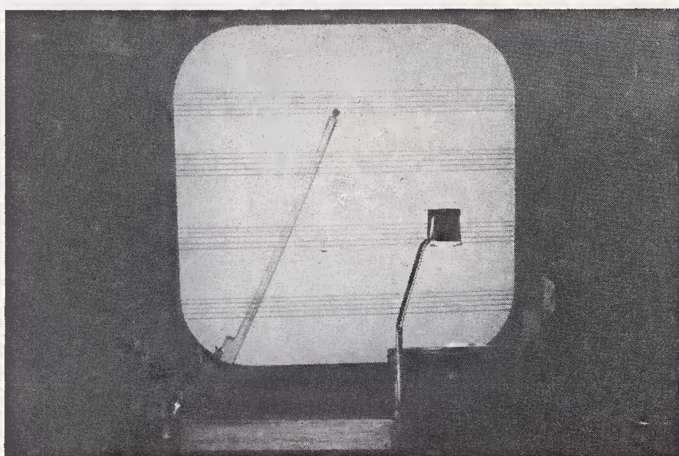
5° ...sur laquelle passe un rouleau d'acétate permettant la réalisation immédiate de différents textes.



6° Utilisation de la règle opaque.



7° Utilisation avec la trame à portées d'une règle munie d'une boule opaque représentant une note mobile.

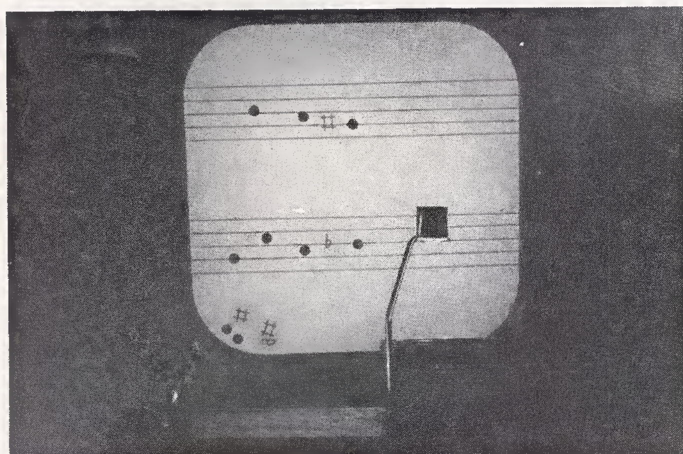


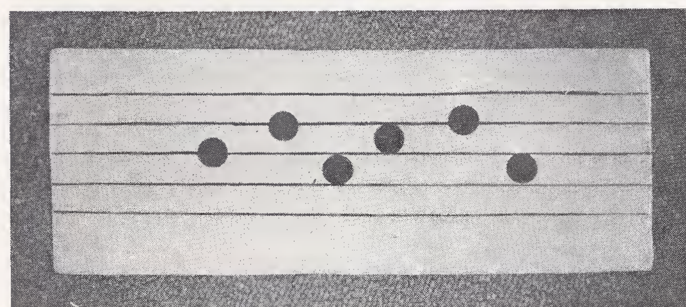
Cet exercice permet de développer le réflexe d'exécution d'intervalles figurés par le déplacement rapide de cette règle sur la portée.

8° Utilisation d'une trame à portées larges, de jetons et d'altérations mobiles permettant la réalisation par les élèves ou le professeur, de courts fragments mélodiques, d'intervalles, étude des altérations, etc.

(Il est d'ailleurs possible d'utiliser des pastilles magnétiques pour un travail voisin, lorsque l'on ne dispose pas d'un rétroprojecteur).
(voir photo en page suivante)

Cette liste n'est absolument pas limitative. Ceci n'est que l'illustration de ce qui est fait dans cette classe. Il est évident que pour des cours élémentaires ou moyens, les possibilités sont beaucoup plus nombreuses.





Exemples : transposition - sur les portées fixes, le texte peut être modifié instantanément dans son intégralité, explication de la modification des altérations,
lecture des clés - réalisation d'un texte fixe, et sur le rouleau d'acétate préparation de clés diverses - en déroulant ce rouleau changement instanté de tout un groupe de clés,
tonalités - réalisation d'une portée avec présentation de la règle théorique (trame fixe) ; passage d'armures diverses par le déplacement du rouleau d'acétate superposé.
étude des altérations - texte fixe, préparation d'altérations sur le rouleau ; changement d'un grand nombre d'altérations instantanément, etc.

DECHIFFRAGE

C'est une discipline en général, o combien négligée !

Méthode employée

Utilisation d'un projecteur de diapositives.

Réalisation *manuscrite* d'un *texte prévu pour un examen.* Photographie de ce texte - puis tirage en diapositive (prix de revient de la diapositive tirée artisanalement, tous frais compris sans montage sous cache : 5 centimes).

(suite page 33/153)

COMPTE RENDU
DES JOURNÉES D'INFORMATION
DE TOUCY
DES 27, 28 ET 29 FÉVRIER 1976
sur le thème

« LA MUSIQUE A L'ÉCOLE MATERNELLE » (1)

Le samedi 28 février commença par une communication de M. Jean BARREAUD, Professeur d'Education Musicale à l'Ecole Normale de Charleville-Mézières, Président de l'Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Université sur :

L'EDUCATION MUSICALE A L'ECOLE MATERNELLE : OBJECTIFS ET DEMARCHES PEDAGOGIQUES

Introduction

Rappel de l'importance de la musique dans toute éducation digne de ce nom, quel que soit l'âge, depuis les enfants de la maternelle jusqu'aux adultes.

Constat du retard de la France dans cette discipline, dans toutes les écoles jusqu'à l'Université et particulièrement dans les Ecoles Normales, ce qui est une singulière défaillance.

Annonce de prochaines Instructions Officielles pour la rénovation des programmes et des méthodes de cet enseignement, avec l'espoir discret, qu'elles seront connues et appliquées par ceux qui devront les mettre en pratique, institutrices et inspecteurs ou inspectrices à tous les niveaux...

CARACTERES GENERAUX DE L'EDUCATION MUSICALE A L'ECOLE MATERNELLE

a) Constatons d'abord d'importantes différences de degrés de sensibilisation musicale des enfants dans le milieu familial.,

— ce qui est un état de fait évident aux coordonnées très variables selon les régions
— et qui ne coïncide pas nécessairement au milieu social...

b) D'où, importance de la qualité de l'environnement sonore offert par l'école.

— noter simplement que la musique aux titres descriptifs n'est pas plus accessible à ce que l'on appelle la musique « classique », épithète sélective pour les uns, péjorative pour les autres et qu'après tout, nous pouvons bien admettre sans rougir pour nos classes.
— nécessité d'une culture systématique de l'attention auditive chez nos élèves, ce qui est une excellente occasion pour les enseignants de cultiver la leur; autrement dit, entraînement à « savoir écouter », afin, espérons, de mieux « savoir entendre ».

c) Importance de l'équipement matériel :

— il y a de nombreuses possibilités nouvelles dans les techniques offertes par le commerce courant...
— ce qui ne signifie pas qu'il faille négliger les instruments sonores très simples qui montrent mieux, qu'il ne suffit souvent que d'un peu d'effort ou d'astuce pour transformer les bruits en « sons » : sifflets de roseau de diverses longueurs, bouteilles diversement remplies d'eau, lames vibrantes, etc.
— on observe généralement, lorsque les enseignants le veulent vraiment, une progression certaine dans l'équipement des écoles.

ELEMENTS D'UN PROGRAMME D'ACTIVITES MUSICALES

a) Repérer, suivre, répéter un « tempo » :

— il y a de multiples manières concrètes de donner un « tempo », avec des battements de mains, de pieds, d'objets... sur place ou en marchant.
— le « tempo » conduisant évidemment à la mesure, aux rythmes.
— disons au passage que les rythmes sont un point de départ indispensable, mais qu'ils n'enferment pas toute la musique...

b) Importance du « parler rythmé » :

— chaque langue a ses rythmes propres, que l'on repère aisément dans le langage courant, dans les comptines, dans les poésies.
— ces rythmes se retrouvent naturellement dans la chanson, du moins la chanson populaire, avec ses accents toniques corrects il suffit de noter ici l'exemple de :

« Sur le pont d'Avignon
On y danse, on y danse ... »

Le Français sent naturellement l'accent sur « pont », « gnon », « dans » tandis que les étrangers souvent, soulignent « sur », « d'A », « On », ce qui est inacceptable dans notre prosodie normale.

c) Intérêt des fonds sonores

— ceux-ci peuvent être très divers : notes tenues, accords parfaits, arpèges légers, sortes de « tapis » sonore sur lequel va se détacher progressivement la mélodie, sortes de « décor musical » approprié à une idée, une ambiance, qui rappelle l' « ostinato »

(1) Voir numéro 232, novembre 1976, page 18.

qui a des sources très anciennes et qui devient l'essentiel dans les mécaniques électroniques à faire ou plutôt à moudre de la musique, rythmes obstinés qu'il est plus pratique, et pour cause, d'enfermer dans des cassettes dont on n'a à craindre ni l'originalité ni la désobéissance...

d) Parler rythmé ou chanté

— on peut proposer ici aux enfants d'imiter des interpellations chantées telles que : « Jean-Claude », sur les notes Ré-Si, ou « Eugénie », sur les notes Sol-Mi-Do;

— Ce sera un jeu que de leur demander d'inventer d'autres exemples.

LA CULTURE DE LA VOIX

Attention ! il y a ici des doctrines, et celà va de soi, contradictoires. L'important, précisément, sera d'éviter les systèmes, et au terme d'éviter l'expression de « culture vocale ». Mais, il faut bien faire quelque chose et fixer quelques principes.

a) D'abord, procéder par jeux :

— dans le sens de « faire jouer » la voix comme on fait jouer un outil, un objet, pour le connaître, l'essayer;

— ainsi, fera-t-on jouer la voix pour la connaître, l'éprouver, l'assouplir, la conduire, la maîtriser, etc. chacun pour soi; ce qui sera souvent l'occasion pour l'institutrice de connaître mieux les possibilités de ses élèves et de développer les siennes propres.

b) Surveiller l'intensité du chant :

— ne pas faire chanter trop fort

— montrer l'importance de la voix fredonnée, et aussi, celle trop souvent oubliée, des silences.

c) Les paramètres du son :

— constater les hauteurs de sons que l'on pourra bien qualifier d' « aigus », « moyens », « graves » par analogie avec les instruments « petits », « moyens », « grands »

— faire toujours objectivement observer les caractéristiques des sons, selon leur hauteur, leur intensité, leur durée; noter au passage, la capacité d'expression des timbales, des tubes suspendus, des gongs

— adopter des moyens simples de figurer ces paramètres : par exemple, des étiquettes de grandeurs différentes pour fixer la hauteur des sons (analogie avec les lames du xylophone), ou des symboles imagés pour fixer leur intensité, leur longueur, etc.

d) Préparation à la compréhension d'un codage :

— un premier moyen simple : présenter le xylophone ou le métallophone verticalement

— introduire des enchaînements qui aboutissent à la figuration d'une suite de notes; l'exemple d'interpellation précédent donnera ainsi, pour Jean-Claude, une flèche descendante, et, pour Eugénie, Véronique, Stéphanie, une flèche montante liée à une flèche descendante.

— et puis, tout naturellement, en viendra-t-on à se servir, pour situer les hauteurs des sons (qui ne seront pas encore des notes) sur un ensemble de cinq lignes (qui ne sera pas encore une portée)

— repérer, reconnaître des indications de nuances, selon des signes qui pourront fort bien n'être que ceux de la musique écrite, tels que la virgule de respiration ou le soufflet croissant ou décroissant

— tout ceci prépare à l'emploi d'un « codage » et « décodage » mots nécessaires si l'on veut être à la page, qui aboutira aux notes placées sur la portée; faut-il rougir, faut-il s'excuser d'y arriver ?

Après cet exposé de M. BARREAUD suivit une

DEMONSTRATION D'INITIATIVE MUSICALE ACTIVE

par Monsieur Daniel FRANÇOIS, Professeur d'Education Musicale et méthodes actives à l'Ecole Nationale de Musique de Dijon avec la participation d'un groupe d'enfants de 5 à 6 ans de l'Ecole Maternelle de Toucy sous la conduite de leur directrice-institutrice Mme LEON.

Ces enfants n'ont pratiquement reçu aucune formation musicale.

Des instruments à percussion sont placés devant eux: métallophones, xylophones, cymbales de diverses dimensions. Curieux et impressionnés, ils se placent en ordre, un peu figés, naturellement.

Dans un premier temps, M. FRANÇOIS leur propose quelques rythmes frappés dans les mains; ces rythmes sont repris par les élèves, selon une progression appropriée qui ne dépasse pas en rapidité la croche, binaire d'abord, ternaire, ensuite, la répétition de ces rythmes est correcte, sauf avec deux ou trois élèves desquels on ne peut exiger davantage aujourd'hui.

On enchaîne sur une sensibilisation de l'audition, par le piano. Le programme propose quelques accords, puis quelques arpèges simples, montants, sur un rythme lent qui retient bien l'attention des élèves qui n'en ont jamais entendu autant. Curiosité, quelques regards s'éveillent... M. FRANÇOIS termine ici par quelques notes d'un thème possible : Do, La-Dodo, La.

On va maintenant travailler ensemble ce thème élémentaire. Les élèves sont invités à retrouver au métallophone et au xylophone ces quelques notes, les autres notes ayant été enlevées. On élargit progressivement le nombre de participants, avec les tambourins, les cymbales, les claves; quelques élèves seront placés en un groupe de chanteurs. Intérêt croissant, et hésitations, c'est normal. Mais, on parvient ainsi à mettre en place un ensemble qui chante et accompagne en sonorités variées, la phrase « Nous allons faire de la musique », chantée sur les notes initialement proposées.

Dans un dernier temps, on va diversifier les rythmes et les sources, en utilisant simplement les doigts, les mains, les cuisses, les pieds. On termine par une reprise de toutes les possibilités de donner un rythme, découvertes aujourd'hui et les enfants s'en iront en chantant sur « leur » air « Nous allons faire de la musique ».

Une discussion s'est engagée immédiatement après. Des critiques ont signalé la forme trop directive de

l'exercice; on a même trouvé les élèves trop figés. D'un débat où quelques théories se sont encore une fois confrontées sinon affrontées, on conclura cependant que M. FRANÇOIS a dirigé devant nous une expérience évidemment très risquée, étant donnée la non-préparation des enfants. Que la séance ait été très chargée, c'est aussi le résultat d'un désir de vouloir diversifier les exemples pour les auditeurs. Il reste que les enfants ont effectivement participé avec une curiosité grandissante, et que, sans avoir manifesté aucune trace d'ennui, ils sont partis souriants et en chantant l'air qu'ils avaient construit tous ensemble. Un moment après, c'est l'institutrice de ces enfants qui devait attester de l'écho suscité chez ses élèves qui lui ont demandé quand ils recommenceraient une nouvelle chanson. Inconstestablement, ils avaient découvert quelque chose, dans une toute première promenade dans l'univers des sons...

L'après-midi du samedi, M. BARREAUD faisait à nouveau une communication sur la :

FORMATION INITIALE ET CONTINUEE DES INSTITUTRICES D'ECOLES MATERNELLES

a) Le problème de la vocation :

— faut-il dire que c'est le problème de tout enseignement, de la maternelle à l'université et aux conservatoires ?

— mais, aussi, il faut bien rappeler que, dès que l'on a accepté une fonction, on se doit de travailler soi-même à démontrer que l'on y était propre.

b) Utilité évidente d'une information générale :

— données psycho-pédagogiques

— connaissances spéciales : ne pourrait-on vraiment pas espérer que l'institutrice maternelle, que tout enseignant, ait atteint en musique le niveau souhaité en classe de troisième de collège ?

— et, avec tous les livres dont on dispose actuellement, une autoformation, par un travail individuel ou en groupes, est tout à fait possible.

c) Tâches diverses des responsables :

— Les professeurs spécialisés qui devraient être tous compétents, convaincus et convainquants... Est-on bien certain que les nouvelles conditions de travail dans ce que l'on convient d'appeler les Universités spécialisées où l'on prépare à l'enseignement musical, des étudiants analphabètes en musique, est-il bien certain que c'est d'elles que nous viendront les professeurs compétents ?

— Les chefs d'établissements auront souvent à réformer chez eux des habitudes qui, c'est le moins que l'on puisse dire, ne sont guère favorables à l'ensemble des disciplines que l'on dit « secondaires » dans l'enseignement « secondaire »; il reste beaucoup à faire de ce côté !

— Faut-il faire ici un cas particulier pour les Ecoles Normales ? Comme on serait heureux si l'on savait que va bientôt s'étendre à toutes les Ecoles Normales de France l'intérêt dont nous savons qu'actuellement il se limite à trois, quatre peut-être cinq de nos écoles que nous ne pouvons évidemment nommer ici.

— Les Inspecteurs de tout niveau; ne pourrait-on souhaiter que, chargés de contrôler l'enseignement musical à l'école maternelle et à l'école primaire, ils aient, eux-mêmes, au moins le niveau souhaité pour les instituteurs et institutrices ?

d) Utilité des stages de formation continue :

— ceux-ci sont commencés, il faut poursuivre leur mise au point en vue d'assurer leur efficacité.

— utilité aussi d'une auto-formation de groupe chez les enseignants qui ont la possibilité de mettre en commun leurs connaissances et qui peuvent, dans leur classe propre et entre plusieurs classes établir des conditions de travail qui encouragent l'effort de chacun.

Nous n'avons pu, trop rapidement, que survoler les questions, et proposer des éléments de réponses. Attendons les nouvelles réformes annoncées, et travaillons, dans la mesure où nous le pouvons, à leur élaboration.

Tout n'a pas été dit, certes, mais, la dernière remarque sur les stages nous ramène à cette conclusion, fondée sur les expériences antérieures : toutes les réformes, tous les programmes, toutes les méthodes, tous les équipements, tous les stages etc. ne seront jamais efficaces que si les enseignants et les responsables de l'Education Nationale ont vraiment, et à tous les niveaux, le sens de leurs responsabilités et le souci de se perfectionner.

Le lendemain, Mme FAGES, Inspectrice Départementale des Hauts-de-Seine, chargée des Ecoles Maternelles, nous entretenait de :

MUSIQUE ET PEDAGOGIE

Introduction

Dans un premier temps, on rappellera la mise aux point, actuellement, de nouvelles Instructions Officielles pour l'enseignement musical à tous les niveaux de l'enseignement.

Mme FAGES se défend d'être une spécialiste où une artiste; il est cependant permis de dire que sa conférence sera très joliment émaillée de quelques exemples vocaux où tous ont apprécié la qualité de la voix et l'expression musicale la plus nuancée.

CONDITIONS GENERALES DE LA SENSIBILISATION MUSICALE

L'ambiance de la classe maternelle est évidemment primordiale : propreté, tranquillité, ordre aimable, lumière et couleurs discrètes, fonds sonores alternant avec les silences, etc. sont des caractéristiques essentielles d'une ambiance à toute éducation et restent évidemment souhaitables à l'école primaire.

La qualité de la voix de l'institutrice, dans son parler courant, y entre comme élément très important; il y a là beaucoup à dire sur un apprentissage attentif de l'art de parler et de se servir de sa voix.

Le dosage des moments successifs de la vie scolaire est également très important. On doit prévoir les dominantes d'une journée de classe et savoir y faire alterner les moments intenses et les moments calmes, les moments sonores et les moments silencieux, les moments d'écoute et les moments d'expression, etc.

LA METHODE DES ACTIVITES MUSICALES

En fait, il n'y a pas « une » méthode, mais des conditions de travail et, non plus, de programme, mais des orientations d'activités.

a) Tout d'abord, l'institutrice ne doit pas dire « qu'elle chante faux » pour se dispenser de faire chanter ses élèves.

Une fois de plus, répétons qu'il est tout à fait exceptionnel que l'on chante faux sans qu'il y ait un remède dans des moyens très simples qui commencent par l'apprentissage de l'écoute; car, si bien des enfants ne savent pas « écouter », c'est d'abord parce que leur institutrice ne le sait pas non plus.

Cette prétendue incapacité est, en tout cas, un simple prétexte à une démission.

b) Ensuite, il faut rappeler la nécessité, pour tout enseignant, de savoir déchiffrer un texte musical simple; et, pour la justesse de savoir se servir tout simplement, du métallophone sur les lames duquel sont écrits les noms des notes.

c) Le développement de la culture personnelle de l'institutrice est rendu plus aisé grâce aux méthodes nouvelles, grâce aux disques, aux enregistrements didactiques.

Les multiples éditions d'apprentissage du solfège sont directement praticables en classe; on n'exige pas du tout de l'institutrice qu'elle commence par assimiler la totalité de la collection célèbre et excellente pour les futurs spécialistes, du « Solfège des Solfèges ».

d) Il sera très utile qu'à l'école maternelle il y ait un « coin-musique » comme il y a un coin-peinture, un coin-modelage.

On aura le choix, ici, selon les possibilités, entre un coin spécial pour chaque classe ou pour l'ensemble de l'école.

e) On devra surtout développer les jeux musicaux :

— se référer aux exemples donnés par M. BARREAUD.
— ils sont l'occasion de développer les activités dites de « créativité » bien qu'il faille souligner ici qu'il s'agisse surtout de reprise d'exemples, de souvenirs (ce qui est déjà beaucoup), de tentatives par répétition ou imitation, par imprégnation d'une situation musicale que l'on caractérise simplement par la « tonalité ».

f) Ici, intervient l'importance de l'ambiance musicale de la classe ou d'une séquence de sensibilisation dans la journée.

Un fond sonore, quelques accords, quelques vibrations sur les timbales peuvent fixer les attentions et préparer chez l'élève un vif désir d'y inscrire sa voix en fredonnant seulement ou d'y introduire des sons, des rythmes en les recréant au xylophone, aux cymbales, aux clochettes, à la flûte peut-être.

g) Travailler le langage parlé comme le langage rythmé, comme le langage musical.

Les chants populaires sont une source inépuisable d'exemples; mais, aussi les airs d'opéra, les chansons, etc.

Notez l'importance des récitatifs dans Debussy, Fauré, Duparc, Reynaldo Hahn.

Nous devons profiter de toute occasion de stage d'information spécialisée; aussi, de la possibilité très diverse de culture personnelle par les disques, certes, mais aussi en assistant à des concerts, à des représentations musicales, à l'Opéra, si possible, mais en restant curieux, ici et là, des activités des conservatoires de province qui font un effort trop ignoré des enseignants.

Et une fois de plus, il faut le redire, c'est de l'intérêt de chaque institutrice maternelle que dépend un progrès dans la sensibilisation de ses élèves à cette dimension naturelle de l'expression de soi-même que représente la musique.

Vendredi soir, après le dîner un très agréable concert permit d'apprécier les qualités exceptionnelles du Trio d'Anches de Dijon comprenant : Dominique MONNIN au hautbois, Roger DESOOMER à la clarinette et Pierre GANZOINAT au basson.

Samedi soir, un ravissant et intéressant film sur les Marionnettes de Salzbourg était présenté et commenté par Mme Suzanne LAFAYE du Centre Musical Cinématographique National, un incident technique nous ayant privé de son.

CONCLUSIONS DES JOURNEES D'INFORMATION DE TOUCY

Les participants à ces journées organisées par la Section Française de l'ISME au Centre National de Promotion Musicale Albert Ehrmann ont arrêté leurs conclusions sur ces journées

Ils enregistrent avec satisfaction la promesse d'une publication prochaine d'instructions officielles visant à la rénovation de l'enseignement musical dans les écoles françaises. C'est un point très positif qui s'ajoutera à la mise en place progressive des classes dites « à horaires aménagés » et du baccalauréat musical. Ils soulignent d'ailleurs que ces classes ne restent actuellement accessibles qu'à un petit nombre d'élèves et espèrent leur extension.

Ils ont été intéressés par les exposés et travaux de Mmes MIQUET, FAGES, MM. DECHICOT, BARREAUD, FRANÇOIS auxquels ils expriment leurs remerciements.

Ils soulignent encore l'intérêt de rencontres plus fréquentes entre les professionnels de la musique et les membres de l'enseignement, les conservatoires et les écoles devant s'ouvrir davantage les uns aux autres.

Ils rappellent l'intérêt toujours croissant de l'information sur les méthodes d'éducation musicale et sur les nouveaux « instrumentariums » proposés par les diverses maisons d'édition; les présentations faites sur place par les Editions LEDUC et la Maison SELMER les ont vivement intéressé.

Ils adoptent les conclusions de M. BARREAUD : « Toutes les réformes, tous les programmes, toutes les méthodes, tous les équipements, tous les stages, etc. ne seront efficaces que si les enseignants et les responsables de l'Education Nationale ont, vraiment, et à tous les niveaux, le sens de leurs responsabilités et le souci de se perfectionner ».

Ils pensent qu'à Toucy et autour de ce Centre National de Promotion Musicale Albert Ehrmann pourra se développer une expérience progressive au niveau de l'école maternelle et de l'école primaire.

Il a été remarqué que, par l'organisation de telles journées, l'ISME se charge de tâches qui incombent normalement à l'Education Nationale; l'ISME souhaiterait que son action soit mieux connue.

Avec la collaboration de
Mme MIQUET et de M. CORBEILLE
Inspecteur Départemental des Yvelines

FRANÇIS POULENC (1899-1963)

LE BESTIAIRE

René KOPFF, Maître-Assistant
à l'Institut de Musicologie de Strasbourg

Partition :

Francis Poulenc : Le Bestiaire, pour chant et piano, Editions Max Eschig, Paris, 1920.

Discographie :

Disque du baccalauréat 1977 051-14150.

Francis Poulenc : Bal masqué et mélodies diverses, par Gérard Souzay, baryton - VSM C 065-12.158.

Mélodies françaises, Récital Croiza, mezzo-soprano - VSM ALP 2.115.

Le groupe des six : Mélodies, par I. Joachim, soprano - CDM LDX 78.410.

Bibliographie :

Henri Hell, **Francis Poulenc, musicien français**, Plon Paris 1958.

Jean Roy, **Francis Poulenc,** Seghers Paris, 1964.

Claude Rostand, **La musique française contemporaine,** PUF Paris, 1952.

Paul Collaer, **La musique moderne,** Elsevier Paris Bruxelles, 1955.

Jean Roy, **Musique française**, Debresse Paris, 1962.

Francis Poulenc, **Entretien avec Claude Rostand**, Julliard Paris, 1954.

Francis Poulenc, **Moi et mes amis,** La Palatine Paris-Genève, 1963.

Francis Poulenc, Journal de mes mélodies, Grasset Paris, 1964.

Francis Poulenc, **Correspondance,** Seuil Paris, 1967.

QUELQUES DEFINITIONS PRELIMINAIRES

La Mélodie en France

La « mélodie », ce genre musical typiquement français, est un poème chanté à une voix, généralement avec un accompagnement au piano. Il y a lieu de distinguer la **mélodie** ainsi définie de son ancêtre la **romance** et de son homologue allemand le **lied.** Ce dernier, né au XVIIIe siècle, ayant atteint sa forme la plus caractéristique dans la première moitié du XIXe siècle, avec Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, s'appuie à l'origine très nettement sur le chant populaire allemand.

La mélodie, par contre, est un genre typiquement français, comportant un sens littéraire et musical en général plus savant, plus raffiné, plus aristocratique, et n'est donc pas d'essence populaire. Elle constitue en quelque sorte le prolongement d'un genre pratiqué en France dès le XVIIIe siècle, la romance, à l'origine quelque peu d'une charmante fadeur et d'une naïve prétention. Si c'est Berlioz qui a composé les premières mélodies ainsi désignées, ses productions ainsi que celles encore de Gounod, Bizet, Massenet, Franck, Saint-Saëns, Lalo, n'évoluent que lentement au-delà de la valeur artistique très relative de l'ancienne romance. Mais, dans le dernier tiers du XIXe siècle, la mélodie française se transforme rapidement pour atteindre les plus hauts sommets de la perfection, notamment avec les œuvres de Gabriel Fauré, Henri Duparc, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel et bien d'autres encore. Après ces pionniers de la mélodie française le flambeau a été repris après la première guerre mondiale par les jeunes de la nouvelle génération, parmi lesquels Francis Poulenc occupe une place de premier ordre.

Le Groupe des Six

Association très factice, le « groupe des six » est pourtant devenu une réalité historique, grâce à l'amitié qui unissait quelques jeunes musiciens d'une même génération : Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud et Francis Poulenc. Dès 1917 quelques-uns d'entre eux s''étaient rassemblés autour d'Erik Satie, les autres sont venus un peu plus tard. En 1918 Jean Cocteau a même rédigé une sorte de manifeste de ce groupe sous le titre « le coq et l'arlequin ». Et, s'inspirant de l'exemple du **groupe des cinq russes,** en 1920, le journaliste Henri Collet lança l'étiquette du **groupe des six français.** Mais ce cénacle de jeunes musiciens, unis par les liens d'amitié et par des goûts semblables, figurant souvent aux mêmes programmes, n'avaient pas de véritable « programme commun ». Ils aimaient tous la vraie sensibilité musicale, mais aussi l'ironie et toutes les nouveautés d'après guerre : le cirque, le music-hall, le jazz, la chanson. Ils avaient tous en horreur le lyrisme exagéré et la pédanterie, la grandiloquence wagnérienne et l'im-

pressionisme debussyste. Mais par la simple mais formelle détermination de servir la jeune musique française, plus qu'un groupe ils formaient une constellation dans laquelle chacun continuait à briller de son propre éclat, gardant donc ses affinités propres et son entière indépendance dans son tempérament personnel. Dans ses entretiens avec Claude Rostand Francis Poulenc confirme lui-même cette définition du groupe des six de la manière suivante : « Six musiciens ayant été plusieurs fois réunis, par la grâce de Jane Bathori au Vieux-Colombier et de Félix Delgrange à Lyre et Palette, Henri Collet, critique de Comoedia nous baptisa les six Français, à l'instar des cinq Russes fameux. La dogme était facile, mais, la jeunesse étant friande de publicité, nous acceptâmes une étiquette qui, au fond, ne signifiait pas grand'chose. La diversité de nos goûts et dégoûts démentait une esthétique commune ».

FRANCIS POULENC (1899-1963)

Né et mort à Paris, dans un milieu familial favorable à la musique, Francis Poulenc a commencé de très bonne heure l'étude du piano. Ce sont Mozart, Schubert, Schumann et Chopin qui ont marqué son enfance. Dès l'âge de huit ans, en 1907, il s'enthousiasme pour les harmonies debussystes, et à quatorze ans, en 1913, c'est pour lui la révélation du « Sacre » de Stravinski. Il travaille son piano avec Ricardo Vinès, fait la connaissance d'Erik Satie, rencontre Auric et Honegger. Dès 1917-18 il affirme sa personnalité avec ses premières œuvres, dont une **rapsodie nègre** et **le Bestiaire.** Il fait partie du groupe des six. Après sa démobilisation en 1921 il travaille la composition avec Charles Koechlin. De 1923 date son célèbre Ballet « **les Biches** ». En 1926 il fait la connaissance de Pierre Bernac qui sera pour plus d'un tiers de siècle le meilleur interprète de ses mélodies. Si, dans sa jeunesse, il était avant tout pianiste et a beaucoup composé pour cet instrument, à partir de 1937 son activité sera surtout consacrée à la musique religieuse **(Messe, Stabat mater...)** et au théâtre lyrique **(Les Mamelles de Tirésias, Dialogue des Carmélites).** Mais toute sa vie de compositeur, depuis le Bestiaire de ses débuts jusqu'à sa mort, est jalonné par la production de près de cent cinquante mélodies.

Poulenc est un musicien sensible, raffiné, racé, dont les compositions, élégantes, fines et transparentes, aux lignes simples et rigoureuses, séduisent par une apparente facilité; car en réalité c'est le résultat d'un travail lent et soigné, sans cesse retouché, recherchant l'équilibre et la pureté. L'œuvre une fois achevée semble couler de source avec une aisance naturelle trahissant souvent la pétillante vivacité du spirituel « parigot » qu'il était.

On peut considérer Francis Poulenc comme le premier mélodiste de son époque. Nul n'a eu comme lui le sens de la poésie. Il s'y est intéressé depuis sa plus tendre enfance. Pour toute son œuvre vocale c'est la poésie qui déclanche son inspiration. Mais « jamais le mot n'est qu'un prétexte, jamais Poulenc ne le relègue au second plan » (Henri Hell). C'est ce respect du musicien pour son texte qui explique justement sa parfaite réussite dans ce domaine.

Poulenc nous renseigne d'ailleurs lui-même dans ses entretiens avec Claude Rostand sur sa position à l'égard des textes de ses compositions : « La transposition musicale d'un poème doit être un acte d'amour, et jamais un mariage de raison. J'ai mis en musique Apollinaire et Max Jacob parce que j'aime leur poésie ». Dans le journal de ses mélodies il regrette vivement le manque total chez certains exécutants de compréhension du texte et il préconise que les professeurs de chant devraient commencer par apprendre à leurs élèves à « lire attentivement les poèmes ». Jean-Joël Barbier a pu dire de Poulenc, compositeur de mélodies : « ... Une mélodie ou un recueil de Poulenc est toujours un événement poétique avant d'être une nouveauté musicale... Son intelligence poétique est égale à ses dons musicaux. Intelligence qui porte autant sur le choix des textes que sur la façon de les utiliser... »

LE BESTIAIRE

Le poète : Guillaume Apollinaire (1888-1918)

Ayant mené une vie errante Guillaume Apollinaire a participé à la plupart des mouvements d'avant-garde de sa génération, se liant avec des poètes comme Léon-Paul Fargue, Paul Fort, Moréas, avec des peintres comme Vlaminck, Derain ou Picasso. Sa première publication « l'Enchanteur pourrissant » date de 1909. C'est en 1911 que parurent les précieux quatrains d'un Bestiaire illustré par Raoul Dufy, révélant à la fois la hardiesse de son symbolisme et la délicatesse de son goût. C'est le recueil « Alcools », datant de 1913, qui consacre définitivement le talent du poète, en exprimant ses désirs profonds d'une vie pleinement vécue. Blessé et puis réformé pendant la première guerre mondiale, il donne dans le surréalisme avec « les Mamelles de Tirésias ». « Calligrammes », la réunion de ses poèmes de guerre, paraît en 1918, l'année de sa mort.

Guillaume Apollinaire a fortement contribué à rénover l'expression poétique française en l'orientant vers des voies jusqu'alors inexplorées : il se rattache pourtant à la tradition romantique en chantant mélancoliquement sa triste solitude.

Historique

Le **Bestiaire** est une œuvre de jeunesse de Poulenc, une des toutes premières et notamment le premier essai dans le domaine de la mélodie. L'auteur le dit lui-même : « Mes premières mélodies composées en 1918 à Pont-sur-Seine ». En réalité elles datent de février 1919 et furent publiées pour la première fois en 1920.

Poulenc non encore démobilisé était alors soldat à Pont-sur-Seine quand, lors d'une permission, il a rencontré Guillaume Apollinaire chez Valentine Hugo. Peu de temps après il reçut dans un paquet que lui envoyait la libraire Adrienne Monnier, la réimpression du Bestiaire d'Apollinaire illustrée par Dufy. Et du coup Poulenc avait rencontré son poète. Il apprit par

cœur plusieurs quatrains et se mit aussitôt au travail Donnons lui encore une fois la parole : « Et ... la carpe, trouvant sa résonance visuelle dans un étang mélancolique, où pêchait mélancoliquement mon mélancolique capitaine, je mis en musique un soir de février 1919, ce poisson de la mélancolie ». (Entretiens) Il mit donc en musique une douzaine de ces quatrains; mais, conseillé par Georges Auric, n'en conserva que six pour l'édition définitive. Conçues d'abord pour une voix chantée accompagnée par un petit orchestre de chambre (quatuor à cordes, flûte, clarinette et basson), ces pièces furent ensuite transformées pour être accompagnées au piano, et aujourd'hui on n'en connaît pratiquement plus que cette dernière version. Poulenc a dédié son Bestiaire à Louis Durey après avoir constaté, à son retour à Paris, que son ami avait eu, comme lui, l'idée de mettre en musique ces poèmes d'Apollinaire.

Les douze mélodies étaient chantées pour la première fois par Jeanne Borel, le 8 juin 1919, chez un marchand de tableaux, Léonce Rosenberg. La version définitive des six mélodies connut sa première audition, chantée par Suzanne Peignot, accompagnée au piano par l'auteur, dans le salon de Madame Vignon. La célébrité fut rapide. Le premier essai était un coup de maître. Du coup la personnalité du musicien s'affirmait avec une sûreté étonnante. L'œuvre révélait à la fois un don de mélodiste qui ne cessera de produire des chefs-d'œuvre, ainsi qu'un accord absolument parfait entre un musicien et un poète qui semblent vibrer au même diapason. Le musicien considérait d'ailleurs comme le plus beau compliment qu'on ait pu lui faire, une lettre dans laquelle Marie Laurencin lui dit: « ... Tu ne peux pas savoir, comme tu as pu rendre la nostalgie et la mélopée de ces admirables quatrains. Et ce qui me cause presque de l'émotion, on dirait la voix de Guillaume Apollinaire quand il récitait ses vers ». Les mélodies ultérieures ne feront que confirmer ces constatations premières.

Et Poulenc de préciser encore dans son journal: « Chanter le Bestiaire avec ironie et surtout des **intentions** est un contresens complet. C'est ne rien comprendre à la poésie d'Apollinaire et à ma musique... Il a fallu que Marya Freund chante le Bestiaire aussi gravement que du Schubert pour qu'on comprenne que c'était mieux qu'une blague... »

Vue d'ensemble

« **Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée** » est donc une suite de six courtes mélodies qu'on n'exécute pas séparément, mais qui se chantent sans interruption. Ce sont des tableaux brefs et graves, sans ironie ni cocasserie comme dans certaines mélodies zoologiques de Chabrier, sans le ton pince-sans-rire et finement railleur des Histoires Naturelles de Renard Ravel. Ni scène ni description, c'est plutôt un défilé d'animaux-symboles dont chacun provoque chez le poète une réflexion ou un sentiment.

La **mélodie** est d'une sobriété extrême. Elle est très simplement syllabique à la manière d'un récitatif. Elle se meut dans un registre très restreint du médium de la voix. Aucun artifice vocal, aucun ornement mélodique, aucun élan lyrique de caractère théâtral. C'est effectivement presqu'une simple déclamation poétique. Poulenc, qui a rencontré Apollinaire une dizaine de fois seulement, explique lui-même : « Chose capitale : j'ai entendu le son de sa voix. Je pense que c'est là un point essentiel pour un musicien qui ne veut pas trahir un poète. Le timbre d'Apollinaire, comme toute son œuvre, était à la fois mélancolique et joyeux... ». Et c'est ainsi que J.-J. Barbier a pu écrire : « Le miracle de Poulenc mélodiste, c'est justement qu'il ne fait pas de contresens... sur le fond, sur la qualité de l'émotion recelée par les mots, mais encore la musique de Poulenc leur donne aussitôt une luminosité, une transparence nouvelle, et cela grâce à une prosodie remarquablement soignée, premier souci d'un compositeur qui revit son texte en poète avant de le sentir en musicien ».

L'accompagnement est également caractérisé par une sobriété exemplaire, une merveilleuse économie des moyens, éclairant le texte grâce à quelques formules simples, qui créent une atmosphère poétique sans affectation, ne faisant que rehausser la valeur mélodique, ne retenant que l'essentiel des mots, en évitant tout commentaire inutile à l'expression de l'émotion sousjacente. Cet accompagnement pianistique recèle souvent des nouveautés et des subtilités harmoniques qui s'inscrivent effectivement dans l'évolution constante du langage musical depuis le « Voyage d'hiver » de Schubert, que Poulenc appréciait tellement, à travers toute l'histoire du lied allemand et de la mélodie française.

ANALYSE

1. **Le dromadaire**

Avec ses quatre dromadaires
Don Pedro d'Alfarou beira
Courut le monde et l'admira.
Il fit ce que je voudrais faire,
Si j'avais quatre dromadaires.

Par son caractère et par son rythme, cette pièce évoque l'allure régulière et pesante d'une caravane de dromadaires (voir l'indication du musicien : Très rythmé, Pesant). On ressent en effet nettement l'accentuation très uniforme des deux immuables temps alternatifs, malgré cette irrégularité de la subdivision en quintolet du premier temps. Cette formule rythmique traverse quasiment toute la pièce comme une constante rythmique, une pédale rythmique en même temps qu'harmonique.

La structure de ces pièces vocales résulte naturellement de la forme poétique du texte lui-même, en quatrains, facilement subdivisibles en deux fois deux vers, ce qui donne deux petites strophes ou périodes successives. Dans cette première pièce le quatrain est d'ailleurs irrégulier puisqu'il comporte exceptionnellement cinq vers (3 + 2). Ces deux petites strophes ne se ressemblent que par leur début mélodique, la différence en volume du texte entraînant effectivement une simplification mélodique dans la suite plus courte de la deuxième strophe. Ces deux périodes chantées sont enchâssées dans un ensemble pianistique qui en fait une structure assez symétrique, puisque cet accompagnement du piano forme un prélude, un interlude et un postlude, donc une espèce de ritournelle qui permettrait d'assimiler la forme de l'ensemble à celle d'un rondo avec trois refrains instrumentaux encadrant deux couplets vocaux, et avec en plus une petite coda instrumentale supplémentaire.

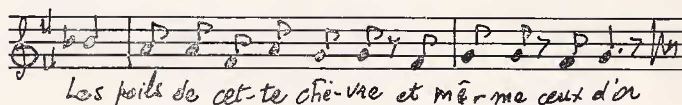
La partie chantée est d'une déclamation absolument syllabique, sans la moindre recherche de virtuosité vocale, un chant donc très apparenté au récitatif. L'ambitus mélodique est d'ailleurs très restreint; tout se meut, le plus souvent même conjointement ou presque, dans l'hexacorde mi-do du médium vocal le plus commode, hexacorde dépassé par un degré conjoint vers le bas tout juste dans la première phrase de chaque strophe. On peut donc situer la ligne vocale dans le mode ancien de mi, qui vire tout juste au mi majeur dans la cadence finale de la première strophe.

La ritournelle instrumentale crée un climat d'uniformité, de monotonie, en établissant une simple formule d'accompagnement répétée. Le quintolet, chromatique descendant en son début, aboutissant à l'affirmation immuable de la tonique mi par ses degrés principaux (mi, si, mi), forme une basse obstinée, répétée, qui soutient d'ailleurs encore dans chaque strophe la première phrase chantée. Le prélude pianistique ainsi introduit est lui-même de forme ternaire. A cette basse obstinée la main droite superpose en effet d'abord une curieuse agrégation sonore dans laquelle il faut voir simplement la tierce enrichie de l'accord de tonique. C'est un accord d'octave diminuée sur cette tierce ambigüe puisque renfermant à la fois sol dièse (la tierce majeure de mi) et sol bécarre (la tierce mineure), accord alternant régulièrement avec son accord- appoggiature (à la seconde mineure supérieure) (mes. 1 à 3). Puis, à partir de la mesure 4, la main droite, « en dehors », marque un brin de marche pesante s'appuyant sur les degrés principaux de mi mineur, et préfigurant vaguement le chant qui va suivre, chant dont pourtant les inflexions vont être moins abruptes. Et, à la mesure 8, le prélude revient aux premiers accords dans une légère variante rythmique.

C'est sur cette formule ainsi variée que débute la première strophe. La suite de la phrase chantée est doublée à l'octave par les deux mains du pianiste; entre les temps s'insèrent à contretemps les harmonies simples d'accords de trois notes parallèles établis sur les fondamentales mélodiques. Cela se répète pareillement dans la deuxième strophe. L'interlude entre les deux strophes reprend successivement le troisième et le deuxième élément du prélude, le postlude simplement le dernier élément. Une brève coda plus rapide et plus rythmée (allegro) semble gambader ironiquement en majorisant l'harmonie de mi.

2. **La chèvre du Tibet**

Les poils de cette chèvre et même
Ceux d'or pour qui prit tant de peine
Jason, ne valent rien au prix
Des cheveux dont je suis épris.



De structure plus brève, mais sans forme aussi bien définie, ce second quatrain chanté est simplement interrompu un moment donné par un petit intermède du piano, pendant lequel le compositeur semble suivre musicalement la pensée du poète.

Structurellement le poème d'Apollinaire est caractérisé dès le début par deux rejets significatifs. Le musicien ne compose pas vers par vers; il ne sépare pas, dans sa déclamation, ce qui ne doit pas être séparé; il relie donc au premier vers « Ceux d'or » et à la suite du second « Jason », en ayant soin pourtant de marquer lui aussi le rejet poétique en mettant subtilement en évidence ces deux endroits par une accentuation spécifique : « Ceux d'or » ajouté après un bref silence, « Jason » au sommet d'une petite courbe mélodique et en valeurs plus longues, se détachant donc nettement de la déclamation précédente.

On ne peut pas réellement prétendre que les deux mesures de méditation pianistique divisent le quatrain en deux petites strophes inégales. Le flot mélodique est continu, même s'il est relayé un instant par le piano, instant de méditation où le musicien, comme le poète, pense peut-être au flot de cette chevelure adorée. On peut déceler pourtant un soupçon de structure ternaire dans l'ensemble : après l'interlude instrumental, qui formerait la partie centrale, la courbe mélodique est au départ une variante simplifiée de la toute première, donc une espèce de reprise.

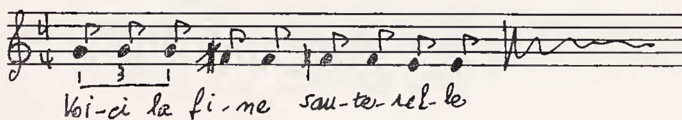
La déclamation est toujours syllabique, récitante, de rythme assez uniforme, absolument moulé sur le texte, très conjointe et se mouvant dans l'ambitus restreint de l'hexacorde médian si bémol, dans un mode de sol mineur sans sensible et sans mi bémol, plus exactement la transposition d'un mode plagal de ré ou de la.

L'accompagnement pianistique du chant repose

sur une simple formule cadencielle qui se répète sous la déclamation chantée, comme un ostinato de passacaille sur les quatre degrés ascendants sol, la, si bémol, do. Cette basse est simplement élargie d'un temps supplémentaire sous la première phrase. Curieusement ce soutien harmonique d'une mélodie en mode de sol mineur évoque nettement une continuelle demi-cadence en Fa majeur. Dans la ritournelle centrale encore on ressent les harmonies comme la sous-dominante et la dominante en Fa qui laisseraient la cadence en suspens. Mais fin amène indubitablement une cadence modale en sol.

3. **La sauterelle**

> Voici la fine sauterelle,
> La nourriture de Saint Jean.
> Puissent mes vers être comme elle
> Le régal des meilleurs gens.



Le poète formule un pieux souhait que le musicien souligne d'harmonies imprécises. La pièce est plus brève encore (4 mesures), puisqu'aucun commentaire instrumental n'encadre ou n'interrompt la partie chantée. C'est une simple structure en deux phrases, mélodiquement différentes, sur un accompagnement qui, lui, reste semblable; quatre mesures formant un plan a b a b, donc une petite structure strictement binaire.

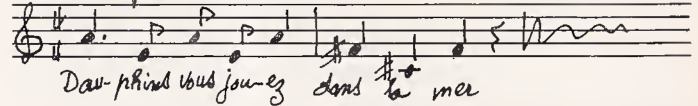
La déclamation toujours syllabique rétrécit encore son registre : chromatique en son début, elle se contente dans la première phrase de la quarte mi la, alors que dans la seconde phrase, c'est une simple alternance de seconde. Dans un tempo « lent » la régularité du débit est à peine bousculée par le triolet du début de trois sur les quatre vers.

Le mode mélodique est très délicat à déterminer. L'auteur voudrait-il qu'on le fit ? Ne cherche-t-il pas lui-même à le noyer ? Le début est chromatique, soutenu à l'accompagnement par une marche harmonique composée d'une succession alternative de neuvièmes et de septièmes de dominante (la septième avec appogiature de la quinte). C'est donc une harmonisation qui recherche l'instabilité tonale même. Dans la deuxième mesure, la double cadence chantée en mode de **la** plagal, doublée par la main droite de l'accompagnement, est contrepointée à la main gauche en mode fluctuant de sol (avec si bémol et si bécarre).

Sur ce même accompagnement, la seconde phrase mélodique forme une espèce de pédale vacillante entre sous-dominante et dominante du mode de la. Et cette pièce à la tonalité ambigue, bi-modale si l'on veut, se termine effectivement sur une cadence mixte en la et en sol.

4. **Le dauphin**

> Dauphins, vous jouez dans la mer,
> Mais le flot est toujours amer.
> Parfois ma joie éclate t'elle ?
> La vie est encore cruelle.



Cette quatrième pièce amène un trait de lumière dans la mélancolie de l'ensemble; comme les jeux du dauphin dans la mer, parfois la joie du poète éclate; mais la vie cruelle reprend rapidement le dessus. Ces jeux et cette joie se traduisent par plus de vivacité; le mouvement est « animé ». Et la tonalité qui, tout à l'heure, était confuse, devient franche maintenant : c'est très nettement du La majeur sautant passagèrement à deux reprises (mes. 6 et 10) sur le relatif fa dièse mineur.

Grâce à une ritournelle instrumentale qui sert d'introduction et qui est reprise, écourtée, en guise de conclusion, on peut y voir une structure ternaire, une espèce de ronde simple dans lequel un refrain instrumental encadre un couplet chanté unique. Ce couplet mélodique reprend d'ailleurs pour la seconde moitié du quatrain le même thème mélodique, avec une terminaison différente, s'arrêtant la première fois sur la dominante, évitant à la fin de la seconde période le repos définitif sur la tonique en glissant vers la sensible, en même temps que le piano reprend la ritournelle finale. A remarquer aussi que la mélodie chantée, sans se départir d'un ambitus restreint et toujours commode, use beaucoup de l'intervalle fanfaronnant de quarte juste.

L'accompagnement, d'une écriture très schumanienne, avec un contrepoint à deux parties étoffé d'harmonies intermédiaires à contretemps, établit nettement la tonalité dans un rythme dansant, franc et animé, pouvant évoquer les jeux aquatiques du dauphin. Le chant lui-même est doublé le plus souvent aux deux mains à l'octave, les harmonies, vacillant entre notes réelles et appogiature, s'intercalant à contretemps. Comme pour montrer que le cycle n'est pas encore terminé, ou comme pour entretenir une dissonance dans cette expression de joie, la cadence finale laisse subsister dans l'accord parfait la résonance de la sus-tonique.

5. **L'écrevisse**

> Incertitude, O ! mes délices,
> Vous et moi nous nous en allons
> Comme s'en vont les écrevisses,
> A reculons, à reculons.



Le poète évoque son incertitude en se comparant à l'écrevisse qui marche à reculons.

Structurellement nous distinguons une ritournelle introductive et puis les deux distiques du texte poétique qui commencent mélodiquement de la même manière, le premier étant mené vers une conclusion suspensive, le second, par la reprise des paroles « à reculons » sur des valeurs plus longues, vers une cadence plus nette sans être complètement affirmative.

Comme le poète se moque un peu de lui-même dans cette comparaison avec l'écrevisse, on peut effectivement déceler une intention analogue dans la traduction musicale de Poulenc, notamment dans le caractère ironique de l'accompagnement dont la main droite suit à peu de chose près la ligne vocale.

On passe de nouveau dans un tout autre univers tonal : Après un La majeur très tonal, un la bémol mineur, équivoque d'ailleurs, avec beaucoup de chromatisme.

L'introduction instrumentale établit à la main gauche de nouveau une formule d'accompagnement tournant obstinément, chromatiquement autour de l'accord de la bémol mineur, le dépassant tantôt vers le haut, tantôt vers le bas. Mais en réalité, au premier mot, « incertitude », correspond aussi une incertitude tonale. Ce n'est pas tellement de la bémol mineur qu'il s'agit; cet accord inlassablement entendu au début de chaque mesure est perçu comme une constante dominante mineure de ré bémol mineur. La suite des notes de la main droite introductive peut aussi faire penser au mode de mi transposé sur la bémol. Mieux encore : à part les si double bémol de la mesure 4 (qu'on peut considérer comme des appoggiatures de la bémol) toute la mélodie n'utilise que quatre des cinq degrés conjoints d'un mode pentatonique.

L'impression de suspension sans résolution, en rapport direct avec la marche à reculons aveugle, est d'ailleurs traduite aussi par cette cadence mélodique en glissando vocal de quinte descendante (mes. 9 et 11), ainsi que par la gamme descendante répétée trois fois avant la cadence finale, gamme de ré bémol mineure mélodique descendante, non pas de tonique à tonique, mais de dominante à dominante, la suspension finale restant accrochée à cette dominante.

6. **La carpe**

Dans vos viviers et vos étangs
Carpes, que vous vivez longtemps !
Est-ce que la mort vous oublie,
Poissons de la mélancolie ?

6_ La carpe

Pois-sons de la mé-lan-co-lie

La Carpe, ce « grand petit chef-d'œuvre » comme l'appelle José Bruyr, « en sa fade odeur d'eau morte et d'éternité », page extraordinaire d'où s'exhale, selon Paul Landormy, une si profonde émotion avec une âcre odeur d'éternité et de mort », termine bien tristement ce cycle. Le musicien lui-même avait une préférence certaine pour cette pièce qu'il identifie souvent, dans ses écrits et entretiens, avec l'ensemble de l'œuvre. Pour lui « carpe » est synonyme du dernier mot du poème, « mélancolie », et « mélancolie » traduit bien l'atmosphère d'ensemble de ce bestiaire.

L'atmosphère mélancolique (le musicien indique: très triste - Très lent ») est établie dès le début par l'introduction instrumentale dont les deux mesures se répéteront inlassablement comme soutien de la déclamation chantée. Tout n'est que repos, immobilité, musicalement tout n'est que pédale répétée dans cette formule accompagnatrice. En haut, une pédale répétée en blanches de la dominante Mi bémol. En bas, en écho à cette pédale supérieure, sur les contretemps, alternativement le mi bémol et le ré bémol graves dont le balancement, mesure par mesure, entre dominante et sous-dominante constitue en somme une espèce de pédale mouvante. Une troisième, répétée et quelque peu fluctuante, est formée, toujours à la main gauche, sur les temps forts, par cette quinte tonale répétée, accompagnée de son sixième degré alternativement mineur et majeur (fa bémol, fa bécarre). Enfin une espèce de quatrième pédale fluctuante est constituée par cet ostinato, à la main droite, de quartes et de quintes alternées. La tierce de l'harmonie principale de la bémol ne s'y trouvant jamais, l'imprécision subsiste sur le mode. Pourtant l'alternance des sixtes majeures et mineures ainsi que celle des quartes et des quintes provoque à chaque deuxième mesure une sorte d'éclaircissement à peine perceptible. Dans son ensemble cet accompagnement donne donc une impression de stragnation pleine de tristesse, impression que l'on peut effectivement éprouver à l'aspect de ce poisson séculaire qui vous fixe, immobile, à travers la livide transparence de l'étang.

La mélodie chantée commence pour les deux distiques chaque fois avec une déclamation presque unissonique. L'apostrophe « Carpes », à la sixte supérieure, met en évidence la tierce mineure modale. Et sur la dernière parole, le mot « mélancolie », le saut d'octave avant la retombée sur la tonique, semble être comme le cri longuement retenu d'une indicible désespérance.

Tout Poulenc est déjà, dans ces premières mélodies. Et l'on ne peut que laisser le mot de la fin au biographe de Poulenc, Henri Hell : « Du premier coup la personnalité du musicien s'affirmait avec une sûreté surprenante chez un compositeur de vingt ans. Elles révélaient un don mélodique qui n'a cessé de nous séduire et de nous toucher. Un accompagnement d'une simplicité sans affectation et d'une sobriété exemplaire donnait à ce don mélodique toute sa valeur. Ces mélodies témoignaient de cet accord intime entre le musicien et le poète... Apollinaire avait trouvé son musicien et Poulenc son poète, celui qui avec Paul Eluard allait lui inspirer ses plus belles mélodies ».

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD

A l'aube de l'an neuf, lequel porte le double **sept** du département d'origine de **L'EDUCATION MUSICALE,** de cette Seine-et-Marne agricole et forestière que dévore à pleines dents l'urbanisme venu du Nord, où « notre » Forêt de Bière recèle encore tant de charme sauvage à sauvegarder, à l'aube de 1977 j'adresse donc à tous nos Amis lecteurs des vœux en Ré Majeur, les désirant toniques et dynamiques. Qu'en nos temps d'instabilité et d'inquiétude, ce double 7 soit réellement porteur des vertus qu'on lui attribue. Qu'il dispense à tous l'accord parfait ; point de dissonances sinon que bien résolues ; qu'il n'y ait point de retards dans les heureuses occurrences et que les appoggiatures ne s'exercent que sur vos joies et vos satisfactions personnelles.

Toujours, j'ai souligné le caractère privilégié de franc-tireur du Professeur d'Education Musicale : que notre Revue soit un ravitaillement moral, un tonifiant, surtout pour les isolés dont l'enthousiasme doit rester intact, l'information précise et actuelle. Parisiens, vous êtes privilégiés en ce qui concerne ce contact avec l'Art vivant. En province, dans ces contrées éloignées qui vous servent de « défouloirs » à l'instant des détentes que notre métier impose impérativement, dans ces lointains, « le sel ne s'affadit pas ». Et quelle admiration doit-on éprouver pour ceux qui agissent en faveur de la musique — la bonne musique — dans des conditions souvent difficiles, dans des milieux où tout un monde de préjugés est à vaincre, où les illuminations de la jeunesse sont d'autant plus émouvantes, et d'autant plus beaux les enthousiasmes neufs. Il ne s'agit plus, pour ces frères d'armes isolés dans des bourgades où ils sont souvent seuls pour prêcher, affiner les sensibilités, enrichir réellement les loisirs, apprendre à l'enfant à sortir de lui-même ce qu'il y a de plus vrai, de plus précieux, il ne s'agit plus pour eux comme pour nous tous d'**animer** une fois par hasard une séance scolaire, selon ce genre d'animation autour duquel on fait grand bruit et qui n'est qu'une éphémère clarté, une fête sans lendemains qui chantent humainement. Sacha Guitry disait avec l'humour qu'on lui connaît, qu'il est « plus facile d'avoir de l'esprit avec sa maîtresse une fois par semaine, que tous les jours avec sa femme. » Si le mot est plaisant, il n'est pas pour autant limité à l'aimable facétie d'un boulevardier, et je le conçois aisément adapté à bien d'autres occurrences. L'animation, surtout épisodique, n'est rien à côté de l'action du maître compétent, qui domine sa discipline et qui donne généreusement.

Qu'on me pardonne cette longue mise en route pour une simple recension de disques : il y a des faits qu'il est juste de souligner en toutes occasions. Même au seuil de ce « **Musée imaginaire** » qu'est **NOTRE DISCOTHEQUE.** André Malraux, dont nous avons salué avec nos classes la haute figure, André Malraux, engagé dans un combat quotidien pour **l'Art au bénéfice de l'Homme,** aussi humble que fut sa condition, serait un témoin d'envergure pour justifier mes propos...

Ces nouveautés discographiques que je vous présente aujourd'hui vont vous aider à enrichir la sensibilité, à étoffer la personnalité des jeunes avec lesquels vous dialoguez : que les artistes qui les enregistrent, que les firmes qui nous les dispensent, soient remerciés, surtout si leur catalogue fait, comme nous avons pu l'apprécier cette année 1976, une place à ceux qu'on avait trop facilement oubliés.

- **ARION,** dit-on, inventa le dythirambe : il faudrait son art pour louer la firme qu'Ariane Segal a mise sous son égide ; elle nous réserve dans ses toutes dernières nouveautés des surprises d'un goût exquis et fort variées. J'inscris au fronton du palmarès la très belle réussite des Miracles de la Vierge de Gautier de Coincy (1177-1236) dans la série des chefs-d'œuvre retrouvés, par l'ensemble Guillaume de Machaut. Selon une juste conception qui auréole les œuvres lyriques d'une authenticité poétique, Jean Belliard dit puis chante : au contexte succède le texte musical qui prend ainsi toute sa valeur. Bernard Huneau, Julien Skowron, Elisabeth et Guy Robert sont fidèles à leur renom de qualité et de ferveur, de vie et de présence. Ici, le grand Prieur de Vicq est servi à souhait, et Dame Marie glorifiée comme il le souhaitait (30/33 ARION ARN 38.347 st. : de surcroît, la pochette est splendide.

- Guillaume **DUFAY,** le grand maître de Cambrai (c. 1400-1474) bénéficie d'un très beau concert que lui consacre le Groupe **Ars Antiqua de Paris** animé par Joseph Sage (haute-contre) et Michel Sanvoisin (flûtes à bec, cromornes), avec entre autres Kléber Besson, excellent luthiste, Philippe Mathard (cornet à bouquin) et Elisabeth Matiffa (gambe, vièle). Les exécutions sont d'une bonne musicalité et l'on sent que le groupe s'exprime ici dans un répertoire qui lui convient mieux sans conteste, que celui des siècles antérieurs. Cinq **ballades** et sept **rondeaux** présentés avec la même qualité de style et d'information que nous retrouvons avec plaisir chez Joël-Marie Fauquet. C'est une belle nouveauté **ARION (30/33 ARN 38 334 K st***).*

- A la fin de 1608, Claudio **MONTEVERDI** (1567-1643) présente au pape Paul V son **opus magnum** dans le domaine religieux : une **Messe**, des **Vêpres de la Vierge** et divers motets. Cet ensemble est un témoin essentiel de l'art musical sacré au début du XVIIe siècle dans lequel se rencontre aussi bien le style polyphonique rigoureux des générations antérieures, que l'efflorescence grandiose de la jeune Ecole vénitienne. Si la **Messe** répond à une esthétique traditionnelle, les **Vêpres** et les **motets** sont génialement orientés vers l'avenir. Et tout particulièrement les deux **Magnificat** qui les terminent. Ce sont précisément ces deux versions du chant d'action de grâces de la Vierge Marie qu'offre en cette nouveauté **ERATO**, Michel Corboz à la tête de l'Ensemble instrumental et vocal de Lausanne. Deux versions différentes de l'hymne mariale avec une thématique très voisine, fondée sur l'exploitation du **cantus firmus** grégorien. Dans l'une, six voix sont distribuées avec fantaisie au cours des treize versets de l'hymne, alors que l'autre fait appel à un dialogue d'une somptuosité remarquable entre sept voix et six instruments. Solistes, chanteurs et instrumentistes rivalisent d'enthousiasme sous la baguette dynamique de leur chef **(30/33 ERATO STU 70 996 g.u.).**

- Nous nous sommes réjouis naguère de l'apparition au catalogue d'un Grétry de fort bon aloi auquel j'ai souhaité la plus large audience. Je renouvelle le même vœu pour une très belle réalisation de l'**Ensemble instrumental de France** sous la direction de Jean-Pierre Wallez : je dirais que c'est un « vœu pieux » si je me contentais d'une banale recension. Mais il s'agit en l'occurrence non seulement d'une résurrection, mais d'une grâce très particulière, celle d'un XVIIIe siècle très français, qui revit avec éclat et fraîcheur grâce à la magie d'une formation d'élite, accompagnant des interprètes de qualité, croyant à ce qu'ils jouent. Il s'agit de **La coquette trompée,** un acte sur un livret de Charles-Simon Favart, sur une exquise musique d'Antoine **DAUVERGNE** (1713-1797), avec Michèle Pena (Clarice), Isabel Garcisanz (Florise), Philippe Langridge (Damon). Une réalisation de la plus fine qualité pour vos cours toujours difficiles à illustrer concernant le répertoire lyrique français d'avant la Révolution. C'est une nouveauté **DECCA (30/33 DECCA Opéra de Chambre 7335 A quadraphonie***).*

● **Music for Pleasure** et Maxime Saury viennent de réunir, avec la sympathie qui caractérise les relations publiques de cette Marque, leurs amis au **Caveau de la Huchette** pour la remise de leur disque d'Or : **L'EDUCATION MUSICALE** et tout particulièrement le signataire de ces lignes ont vivement regretté de ne pouvoir se libérer pour se rendre à cette invitation. Cette Collection s'enrichit d'une réédition qui sera saluée comme il convient par les amateurs, puisqu'il s'agit du **Concerto n° 1 en Mi bémol Majeur** et du **n° 2 en La Majeur** de Franz LISZT (1810-1886) par le grand Samson François, accompagné par le **Philharmonia Orchestra** sous la baguette de Constantin Silvestri. Réédition qui permet de mesurer une fois encore la dimension d'un interprète prématurément disparu, dont l'étoffe, par delà les faiblesses que d'aucuns lui reprochaient, est difficilement égalable **(30/33 Music for Pleasure MfP Classics 2M049 52172 g.u.).**

● L'impulsion libératrice que provoqua chez Robert **SCHUMANN** (1810-1856) son mariage avec Clara Wieck est bien connue. D'abord les lieder, puis des pages symphoniques, comme cette **Symphonie du Printemps,** qui porte le **n° 1,** écrite en un mois d'hiver qui suit cette union tant espérée. Printemps d'amour, si l'on se réfère à quelques pages vocales qui la précède de peu ; printemps de la nature : l'œuvre en est toute frémissante, et la Staatskapelle de Dresde l'a parfaitement compris, animée par Wolfgang Sawallisch avec la fougue romantique la plus distinguée. Cette nouveauté **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** est parfaitement équilibrée avec la seconde face consacrée à la **Symphonie n° 4 en ré mineur** par les mêmes interprètes, œuvre dans laquelle se précise un cyclisme hérité de Beethoven, effleuré dans la **Symphonie n° 1,** et qui se systématise ici, ouvrant la voie à Franck. **(30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-02418).**

● Il est difficile de soutenir — du moins est-ce mon avis, — que Gabriel **FAURE** n'était pas un sensuel. Certes, il étaiit infiniment plus gourmand de subtilités harmoniques, de touches légères, que de recherches de sonorités. Voire... Dans le cas particulier du **Requiem,** dont la suavité atteint une juste limite, il me semble que le compositeur a été parfaitement conscient de l'opposition du timbre de la voix de garçon requise pour le **Pie Jesu,** avec celui des voix de femmes du chœur : l'aile céleste visitant les fleurs terrestres. Il me semble donc que c'est une gageure de la part du très remarquable **British Columbia Boys Choir** que dirige Donald H. Forbes, que d'aborder ce chef-d'œuvre de Gabriel FAURE (1845-1924). L'interprétation est admirable, et se maintient constamment dans une irréalité qui ne répond néanmoins pas à mon attente. Le chœur d'enfants de Colombie britannique possède un soliste remarquable avec David Prestley. Le **Netherlands Philharmonic Orchestra** accompagne également Ronald Haney, baryton, avec Jos Wielakker à l'orgue. **(30/33 ARION ARN 38 338 st.).** J'ajoute que la pochette est proprement vertigineuse.

● La collection des **Maîtres de l'Art lyrique** de **DECCA** s'enrichit d'un album n° 14 consacré à Richard STRAUSS (1864-1949), et nous ne pouvons que nous en réjouir. Nombreux sont en effet les mélomanes intéressés, ou plus précisément curieux de la diversité du génie straussien, qui hésitent néanmoins à s'offrir diverses intégrales. Ils se trouvent ici comblés, avec cette nouveauté qui rassemble trois extraits d'**Arabella** (1929) avec Pilar Lorengar et Arleen Auger **(Er ist der Richtige...),** Lisa della Casa **(Monologue d'Arabella)** et Georges London **(Finale de l'acte 3,** quatre extraits du **Chevalier à la Rose : Prélude** et **scène I** (Maria Reining et Sena Jurinac), **Di rigori armato** (Anton Dermota), **Finale de l'acte 2** et **Valse** (M. Jungwirth et Anne Howells), **fin de l'acte 3** (S. Jurinac, M. Reining, Hilde Gueden) ; une page de **La femme sans ombre (Monologue de l'Empereur** par Hans Hopf) le Quintette et l'air de Zerbinette d'**Ariane à Naxos** (avec Roberta Peters), le Monologue d'**Elektra** (Birgit Nilsson) et la scène finale de **Salomé** (avec Christel Goltz). L'**Orchestre Philharmonique de Vienne** est tour à tour dirigé par Georg Solti, Karl Bohm, Walter Weller, Erich Leinsdorf, Erich Kleiber et Clemens Krauss. **(2 x 30/33 DECCA Grands Maîtres de l'art lyrique 115.318/9 T st.).**

● Un disque tant attendu, qui réunit des artistes d'exception en un groupe qui dépasse le concept de formation de chambre parce que, par delà la musicalité que l'auditeur est assuré de trouver en eux, se manifestent une perfection de pensée, un humanisme au sens profond, dus non seulement à l'amitié qui lie entre eux ces instrumentistes, mais encore à la largeur de leur pensée, leur envergure : qu'il s'agisse de Jacques Février, pianiste, de Michel Debost, flûtiste, de Maurice Gendron, violoncelliste qui sont les protagonistes de Lily Laskine et de cet être d'exception qu'est Yehudi Menuhin, le lecteur comprendra qu'il n'est guère utile de souligner la qualité que représente l'enregistrement des **Trois sonates** de Claude **DEBUSSY** (1862-1918) qui sort chez **EMI LA VOIX DE SON MAITRE.** Ce disque est un enchantement, une grande leçon d'humilité et de don total de soi dans l'œuvre d'art. Il ne tardera guère, j'en suis persuadé à nécessiter une réédition. **(30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-14038 g.u.).**

● **MUSIC FOR PLEASURE** m'adresse un disque qui présente pour moi un intérêt réel, parce qu'inattendu. Il s'agit d'une nouveauté consacrée à Mikis **THEODORAKIS** (né à Chio en 1925). J'ai entendu, au hasard d'émissions télévisées ou radiodiffusées des pages de ce compositeur qui a travaillé sous la férule de René Leibowitz, mais dont l'essentiel du métier, la marque et la matière sont viscéralement grecs. Il est peuple, né du peuple, et jamais il ne s'est laissé arraché ce bel héritage, avec un lyrisme d'une générosité méditerranéenne, épicée, parfois acide comme le résiné de son pays, et qui ne veut pas se soumettre nécessairement aux exigentes clartés athéniennes. Le disque s'intitule **The Greek sound :** pourquoi ce titre anglais ? Je regrette personnellement ce bilinguisme d'où le français est exclus : si la France a ouvert spontanément ses bras à Théodorakis, c'est afin de soutenir dans son action celui qui défendait une cause juste. Qu'il la défende en grec, cela se comprend, mais que ne soit point imposée au bon peuple de France une traduction anglaise dont il n'a que faire et qui ne fait qu'éveiller une curiosité inassouvie à cause du manque de notice explicative. **(At a secret Beach, I wait for you at every corner, The sun of Justice, The Bread is on the table, Thank the Lord...).** Un bon point néanmoins pour cette mise à disposition d'œuvres choisies d'un musicien qui s'exprime sans complexes techniques, et dont le répertoire était jusqu'ici réservé à quelque circonstance exceptionnelle, donc mal connu de son véritable dédicatoire : le grand public **(30/33 MfP 2 M 050 52171 st. comp.).**

INFORMATIONS DIVERSES

FEDERATION NATIONALE D'ASSOCIATIONS CULTURELLES D'EXPANSION MUSICALE

Découverte d'une pédagogie musicale en HONGRIE

La F.N.A.C.E.M. organise une rencontre musicale en HONGRIE, du 20 au 27 février 1977.

Objet : Découverte de l'Enseignement musical en HONGRIE.

Visites : Ecoles primaires, Ecoles maternelles, Académie de Musique Ferenc LISZT, Formation professionnelle, Ecole secondaire Bela BARTOK, Direction Institut KODALY, Visite à KESCKEMET, Repas typiques, Soirée à l'Opéra de BUDAPEST, Approche de la Méthode Zoltan KODALY.

Vacances Musicales d'Hiver

Des vacances pas comme les autres (Ski et Musique) sont annoncées par la FNACEM (Président d'honneur : Yéhudin MENUHIN) pour les vacances de février, zone C. Elles se dérouleront dans le Doubs, à MOUTHE, à proximité des pentes du MONT-DORE.

Vacances « Danse et Musique »

La FNACEM annonce pour l'Eté 1977 deux séjours de Vacances Musicales avec pratique de la danse (initiation et perfectionnement).

Ces deux séjours se dérouleront en juillet et en août dans le très beau cadre de la Base de Plein Air de RAZISSE, à MONT-ROC dans le Tarn. La FNACEM accueillera à ces séjours, des jeunes de 7 à 12 ans (juillet) et de 13 à 17 ans (août).

Pour toute information, (les places étant limitées) s'adresser dès à présent au Siège Social de la FNACEM, Hôtel des Croisilles 12, rue du Parc-Royal - 75003 PARIS (Tél. 277-54-00 et 55-00).

STAGE NATIONAL
de Pédagogie Musicale Active Carl ORFF
animé par Jos WUYTACK
CINQUIEME DEGRE

Cette technique d'enseignement, basée sur l'activité et la participation permet à chacun, dès le premier contact, de concrétiser la musique dans tous ses éléments (rythme, mélodie, harmonie, orchestration), éléments qui prennent vie par la « forme » qui leur est donnée.

Comme les degrés précédents, le cinquième degré doit se passer en activité et créativité. Il représente 15 heures de travail intensif.

Contenu du cinquième degré

— Formation rythmique : exercices pratiques : comment mener un groupe.
— Formation mélodique : création de mélodies dans toutes les gammes.
— Formation harmonique : maîtriser les accompagnements de bourbon et I-V.
— Formation de timbre : étude approfondie de l'orchestration per contrastem et per augmentationem - couleurs locales dans l'orchestration. Exercices pratiques : en dirigeant un groupe de chanteurs, en menant une improvisation, en guidant une audition musicale active, en donnant un cours complet.

Dates : 29, 30 et 31 JANVIER 1977. **Lieu :** C.E.S. Jean-Mermoz à BLAGNAC, Hte-GARONNE. **Droits d'inscription** : 50 F. **Le nombre des places est limité à 40. Accueil.**

Renseignements et inscription : Délégation Musicale Régionale, Préfecture de la Haute-Garonne - 31048 TOULOUSE CEDEX Tél. : 53-11-22 Poste 30.44.

(Suite de la page 19/139)

AVANTAGES

Pas de perturbation, de déplacements d'élèves.
Textes manuscrits.
Etude d'une dizaine de textes dans un cours.

L'aboutissement final de ces recherches n'est pas de faire de ces classes une pépinière de « génies », ni d'assurer un pourcentage de réussites au dessus de la moyenne, lors des examens, mais seulement de faire de ces cours de « solfège » des cours attrayants au même titre que les sciences naturelles, la géographie ou les langues, matières utilisant en priorité toutes les ressources audio-visuelles existantes.

Travail en cours : toute la classe découvre le déchiffrage ensemble. Deux ou trois élèves le chantent, puis toute la classe le travaille (si nécessaire) et le chante. Changement instantané de diapositive = nouveau déchiffrage.

ERRATA

Dans l'article de M. Guiomar « Supplément au dialogue des Norn es » (2), du numéro de décembre, quelques fautes typographiques rendent le texte incompréhensible, ainsi :

— 28/108, col. 2, ligne 4, au lieu de catholique, lire catabolique (du grec **katabolé,** action de jeter en bas).

— p. 29/109, col. 2; la ligne 19 du second paragraphe doit se placer en ligne 1 de cette colonne, les deux fragments du texte ainsi bouleversés se rétablissent ainsi :
surtout dans le **Gotterdammerung,** où de nettes références de costumes quotidiens, de travail ou de soirée, désigneront une époque toute proche de nous,... et particulièrement de l'homme industriel, celui de la classe dominante coupable ...

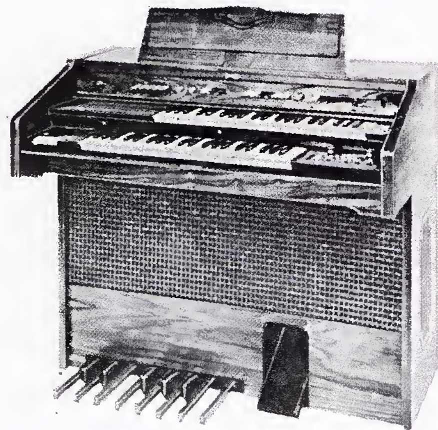
— p. 30/110, col. 2 : même transfert, la ligne 34 doit se porter en ligne 1, les deux fragments du texte se rétablissant ainsi :
un scénographe ne doit pas aborder la **Tétralogie** comme une œuvre inscrite dans l'histoire d'un genre et dans l'évolution d'un domaine,... éviter un vrai catalogue de ses procédés, le détail d'une écriture...

— p. 30/110, col. 2, ligne 38, au lieu de Rantises, lire **Hantises.**

— D'autres fautes légères se rectifient plus facilement : p. 28, col. 1, ligne 8 avant la fin, lire difficulté **jouée.** - p. 29, col. 1, ligne 3, **Peduzzi, Schmidt.**

FARFISA

fabrication italienne



Modèle PARTNER 250 R

Avec unité automatique d'accompagnement « Partner 14 »

2 claviers de 44 notes - pédalier de 13 notes.
(16'-8'-Sustain - Bass Guitar) - 3 pieds - 9 registres.
Automatic Bass - Easychord - Réverbération - Vibrato
Avec banquette et couvercle.

RUHA CLASSICA



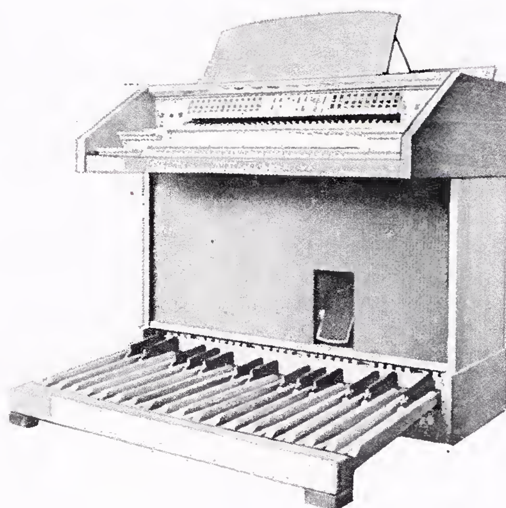
BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

☎ 878.24.88

ORGUE ELECTROSTATIQUE *Dereux*

fabrication française



Instrument classique, fidèle à la tradition et qui permet l'exécution de toute la littérature de l'orgue.
2 claviers de 5 octaves - pédalier 32 notes - banc.
Accouplement Récit-Grand Orgue - Récit-Pédale - Grand Orgue-Pédale - Balance sur chaque clavier - Réverbération - Prise de casque.
Ebénisterie chêne clair, foncé et acajou.

— Livraison franco dans toute la France
— Crédit courant ou personnalisé
— Leasing (location vente de longue durée)

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

Imp. Ile-de-France - 77300 Fontainebleau — Dépôt légal 1er trimestre 1977 — Le Directeur de la publication : André MUSSON